目 录

交响乐团部分

交响乐团的形成 …… 1

维也纳爱乐乐团 …… 10
维也纳交响乐团 …… 16
柏林爱乐乐团 …… 20
柏林广播交响乐团 …… 26
慕尼黑爱乐乐团 …… 29
巴伐利亚广播交响乐团 …… 34
德累斯顿国家乐团 …… 38
莱比锡格万特豪斯管弦乐团 …… 43
伦敦交响乐团 …… 48
伦敦爱乐乐团 …… 53
皇家爱乐乐团 …… 59
爱乐乐团 …… 63
英国广播公司交响乐团 …… 68

哈勒管弦乐团 …………………………………………… 72
伯明翰市交响乐团 ………………………………………… 78
巴黎管弦乐团 …………………………………………… 83
法国国家乐团 …………………………………………… 89
瑞士罗曼德管弦乐团 ……………………………………… 92
阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐团 …………………………… 96
奥斯陆爱乐乐团………………………………………… 101
捷克爱乐乐团…………………………………………… 107
圣彼得堡爱乐乐团……………………………………… 113
俄罗斯国家乐团………………………………………… 119
纽约爱乐乐团…………………………………………… 123
费城管弦乐团…………………………………………… 129
波士顿交响乐团………………………………………… 135
芝加哥交响乐团………………………………………… 141
克利夫兰管弦乐团……………………………………… 147
匹兹堡交响乐团………………………………………… 151
洛杉矶爱乐乐团………………………………………… 155
底特律交响乐团………………………………………… 161

圣路易斯交响乐团…………………………………… 165
巴尔的摩交响乐团…………………………………… 170
蒙特利尔交响乐团…………………………………… 174
以色列爱乐乐团…………………………………… 177

歌剧院部分

歌剧的发展…………………………………… 181

伦敦科文特花园皇家歌剧院…………………………………… 192
维也纳国家歌剧院…………………………………… 200
米兰斯卡拉剧院…………………………………… 209
巴黎歌剧院…………………………………… 213
柏林国家歌剧院…………………………………… 217
柏林德国歌剧院…………………………………… 222
巴伐利亚国家歌剧院…………………………………… 225
拜洛伊特瓦格纳节日剧院…………………………………… 227
纽约大都会歌剧院…………………………………… 231

格林德堡节日歌剧院…………………………………………… 236
布拉格民族剧院……………………………………………… 240
斯德哥尔摩皇家歌剧院……………………………………… 242
莫斯科大剧院………………………………………………… 244
圣彼得堡基洛夫歌剧院……………………………………… 246
罗马歌剧院…………………………………………………… 248
巴塞罗纳里齐奥剧院………………………………………… 250

本书主要参考资料…………………………………………… 252

交响乐团部分

交响乐团的形成

现代的交响乐团是一个由大约百名演奏不同乐器的音乐家集合而成的表演团体，在面对风格、流派、样式、规模各不相同的音乐作品时，用统一的思想、协调的步调、准确无误的演奏而将乐曲的音响特征和精神内涵完整地表现出来。现代交响乐团形成今天这样的组合方式及规模绝非一朝一夕之事，而是经历了漫长的发展过程，它的演进是建立在这样两个因素的基础之上的，一是乐器制造和演奏的逐渐科学化和规范化，一是音乐创作上手法和思维的不断创新。而这两者之间也一直存在着互相刺激、互相促进的关系，乐器的发展带来了作曲技法的丰富，作品对演奏的要求又带来了乐器组合方式的变化。于是，在几百年的时间里，交响乐团从无到有，从简约到复杂，从手段单一到内容多样，这也从一个侧面反映了人类社会的历史进程。

仅仅将一群演奏家集中到一起并不能称之为乐团，真正的乐团的含义是使这群操持着不同乐器的人有组织地发出协调的声音。因此，其中的关键成分在于“组织”。交响乐团只有在不同种类的乐器被有目的地分为不同的声部、并且被赋予不同的职责、担负起不同的表现任务以创造出一个音响整体时，才最终得以实现。翻开音乐史就不难发现，这样的乐团只有到了18世纪才有了实现的可能。

在复调声乐占据着主导地位的时候，乐团的概念几乎是难以想象的。复调写作是对于不同的旋律线条给予同样的意义和价值，使之对于乐曲的整体构架起着完全相同的作用，即使在声乐部分被乐器演奏所支持的时候，音乐本身也不会产生我们今天所熟悉的真正的乐队所具有的色彩和对比等特征。到了17世纪末期，复调风格逐渐让位于主调音乐，乐曲中占主导地位的是高音声部的旋律线，而建立于低音声部的线条之上的和声支撑起整个乐曲的骨架。于是，和声产生了音响的色彩，而当旋律线与和声的背景相对峙时，一种典型的管弦乐风格才得以实现。

这种变化的迹象可以在1555年出生于威尼斯的作曲家乔万尼·加布里埃利的教堂音乐中找到。最初他在声乐作品中使用了互相对应的不同声部，高声部与低声部互有分工。然后，他进一步将这种方法运用到纯粹的器乐写作中，用完全不同的方式来使用各种乐器的线条，强与弱，明亮与阴暗，密集与单一，这些都是通过不同的乐器组来获得的。

由于加布里埃利已经在器乐音乐中将乐器做了如此这般的使用，在这种方式下产生的音乐不可避免地比仅仅按照纯粹的对位线条写出的乐曲更能造成强大的力量。它的情绪更加外向，富于戏剧性，而不再是内向和静观的。它听起来似乎更像是一个故事中的一连串陆续发生的情节。

早期的音乐几乎总是功能性的，为宗教仪式的目的服务或在诸如舞蹈之类娱乐活动中提供伴奏，因此音乐发展中的新动向终于使人们对于它产生了新的审美的要求，从而使它可以成为一种纯粹的艺术形式。这种新趋势的最早的重要内容是大约在 16 世纪最后几年中歌剧的出现。虽然歌剧一开始只是存在于贵族的沙龙里，但是很快它就变得十分普及。第一个公共歌剧院于 1637 年在威尼斯开张，在随后的几年中意大利的其他地方也竞相效仿，纷纷建起了类似的歌剧院。从一开始，歌剧中就使用了乐器来作为人声的伴奏，但是并没有建立起一种真正有组织的方式。比如蒙特威尔第在他的第一部重要歌剧《奥菲欧》中所使用的乐器种类仅仅是他在 1607 年写作时曼图亚的宫廷中所能够提供的那些，尽管这些乐器可以按照今天的标准来加以分门别类，弦乐器、木管乐器、铜管乐器外加一些在现今的乐团中早已绝迹的拨弦乐器或键盘乐器，但是蒙特威尔第显然并没有将它们用一种非常协调的方式来使用。那种明确分类的乐器组合还远远没有出现。

也许，最关键的步骤与小提琴家族的地位变化同时产生。小提琴最终能够取代维奥尔完全是因为它所具有的新鲜的、外向的、更容易将听众吸引到音乐中的特点所决定的，它的音色明亮而强劲有力，而它的演奏方式特别适于炫技式的表演。小提琴很快便从为舞蹈伴奏的传统角色中脱颖而出，成为管弦乐团的主要成分。

几乎无法指出某一个个人或某一个地区在管弦乐团形成的这个过程中发挥了决定性的作用，所有的作曲家都在按照普遍的发展趋势而写作。因此，现代交响乐团的形成是一种历史发展和积淀的结果，是靠一点一滴的日积月累慢慢实现的。

吕利也是一个值得一提的名字。在法国路易十四的宫廷里，吕利有两个乐队可供驱使，第一个通常由 5 个部分组成：演奏旋律的 6 把小提琴，演奏低声部的 6 把低音弦乐器，以及分别由 4 件

声音类似于中提琴的乐器组成的三个中间部分。当需要的时候，还可以从第二个乐队中借用一些乐器以作为补充，这支乐队中有10件双簧管家族的管乐器和2支大管，它们主要是在室外的场所演奏，有时也与小号和鼓混合编组。双簧管和大管可以被用来分别加强高音和低音的弦乐器，同时也产生了一种新鲜的色彩和额外的音量。吕利在他的歌剧和芭蕾音乐中对于这种组合方式的自成体系的运用在很大程度上影响着那些将路易十四的宫廷视作榜样的其他地区的宫廷。

音乐家附属于宫廷的传统起源很早，他们一向根据不同的需要而分成若干不同的部分，弦乐主要为室内的娱乐服务，木管主要在室外的仪式中使用，小号和鼓用于军事活动，而圆号则在狩猎中出现。这些乐器种类的存在是现代交响乐团得以出现的物质基础，但是早期的作曲家只有在特殊的需要时才会借用其他乐器来加强他的以弦乐为主的室内乐队。到17世纪结束时，早期古典交响乐团所使用的所有乐器都已出现，但是它们远远没有得到一视同仁的待遇，这个时期小提琴家族仍旧是人们注意的中心。

尽管如此，在这种早期的舞台上弦乐器并不能够满足一个乐队所需要的和声支持，作曲家通常的做法是只确定乐曲的高音旋律和低音线条，而并不确定其内声部，这些声部是由通奏低音的方式来完成。通奏低音一般由两件乐器组成，一件是诸如羽管键琴、管风琴或琉特琴之类，能够演奏必要的和弦，另一件则是诸如大提琴或大管之类，演奏建立起和声的持续低音线条。乐曲的和声由标示在低音线条上的数字所代表，就如同速记法一样，需要演奏者自己去将其演化为音符。

在乐队中使用通奏低音的做法直到18世纪下半叶仍被广泛采纳，甚至在其他乐器已经能够提供完美的和声支持的情况下也仍十分流行。并非所有的乐队都能拥有足够数量的乐器，而且，一

般由作曲家亲自出阵的键盘演奏者也是一个将所用成分凝聚起来的因素，当时，指挥还没有出现。

在18世纪初，管弦乐队的概念已经基本形成，它应当包括弦乐器，如小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴；演奏通奏低音的乐器，一般是羽管键琴；其他的长笛、双簧管和大管则作为必要的补充，而小号和圆号也时有出现。但是，通行的规则尚未产生，一个地方使用的乐队概念到另一个地方未必行得通。因此，乐队必须有一个行之有效的常规，否则无法进行交流，作品也不能流传。

然而这种天下大同的趋势并没有很快发生，当时很少有作曲家会想到他为某地的乐队所写的作品是否适合于其他地方。即使像亨德尔这样到处旅行的作曲家，也只是在不同的地方重新写作他们的乐曲，或者干脆写一首新作。有一些数字很能说明当时各地的乐队所存在的差异。

1728年，伦敦国王剧院的乐队有22把小提琴、2把中提琴、3把大提琴、2把低音提琴、2支长笛、2支双簧管、2架键盘乐器和1架竖琴。亨德尔的许多歌剧就是为这样的乐队组合而创作的。与此几乎同时，1730年，巴赫在莱比锡所面对的乐队有6把小提琴、4把中提琴、2把大提琴、1把低音提琴、3支双簧管、2支大管、1组铜鼓和2架键盘乐器。而在1734年的德累斯顿，宫廷乐队中有12把小提琴、4把中提琴、5把大提琴、2把低音提琴、3支长笛、3支双簧管、2支大管、2支圆号、2支小号和2架键盘乐器。

然而，在18世纪中，管弦乐队逐渐成形，到了这个世纪结束时，一些基本而共同的观点已经成为共识，乐队应当包括一个力量平衡的弦乐器组、双管编制的木管乐器组、2支圆号、2支小号和一组铜鼓。在这个时期，通奏低音已经不再被当作必不可少的

成分了。

许多因素在这个过程中发挥了作用，其中之一是1742年在萨克森公爵卡尔·西奥多的曼海姆宫廷中出现的那支极为著名的乐团。公爵任命小提琴家兼作曲家施塔米茨为乐长，并且鼓励他不惜一切代价寻找最优秀的音乐家。于是，这支乐团终于成为全欧洲最有名的一支，不仅仅是因为他们出色的演奏，而且也由于他们对一种真正的管弦乐风格的探索和追求，它那种被小心翼翼地控制的力度和精美的句法如同是一种启示。这个乐团中的许多人都是潜在的作曲家，在他们的共同努力下建立起了一种新的交响乐的形式。

另外的重要影响来自于一些伟大的作曲家，格鲁克、海顿，特别是莫扎持，在他们的广泛活动中，人们对于他们的音乐之兴趣与日俱增，从而有必要建立与他们的作品相适应的乐队，以便于演奏他们的音乐。这种方式加速了标准的统一，此后的作曲家如贝多芬等人，已经不必再为各地方之间不同的乐队组合而苦恼，而只须放任其汹涌的乐思，将其脑海中的音乐忠实地记录下来。到了19世纪开始的时候，不同乐器的特殊的性格化含义和乐队中不同乐器组之间声音的平衡才是作曲艺术至关重要的中心。

在19世纪里，管弦乐队所经历的是一个极大的扩充和巩固的历史，而这些又主要是通过木管和铜管乐器在结构和演奏方法上的改进才达到的，此前小提琴家族的发展已经达到了非常完美的水平。对于木管乐器来说，最大的困难是在制造过程中音孔的统一以及使演奏者能够用他们的手指来轻松地控制这些音孔从而控制演奏时的音高。在19世纪30年代，特奥巴尔德·伯姆这样的演奏者将18世纪的音键的概念加以延伸，使用杆和轮轴来控制，这样就如同延长了演奏者的手指。1847年，他制造出了一支由23个键控制的有15个音孔的金属长笛。这种系统很快便被使用于双

簧管、单簧管和大管上。

早期的铜管乐器也有它们致命的弱点，它们只能依靠金属管的固定长度奏出泛音列上的音高，其他额外的音高则要靠改变管子的长度来达到。于是，最初的解决办法是每件乐器带有另外的弯曲管，在需要时将其插入。这种方法太费事了，以至于作曲家在写作时必须为演奏者增减弯管留出宽裕的时间，并且不能使用太多的音符。真正的解决办法是在1815年前后取得的，为小号和圆号加上活塞，使其在本身的管长与附加在乐器主体上的弯管之间变换自如。长号自然不要采取这种方式，它结构上的特殊性已经使它可以利用拉管的伸缩来改变音高，但是这件乐器在19世纪初期还没有成为管弦乐队中常用的一种。

乐队的扩充是逐渐进行的。1780年以后，单簧管才经常出现在乐队中，从而加强了木管组的力量并增加了声音上的色彩幅度。传统上只是在教堂的庄严乐曲中使用的长号花了更长的时间来取得入场的资格，但是最终它也成为其中一员，完成了铜管合唱的组合。然而这些乐器进入乐队后，额外音量的出现势必打乱了原有的声音的平衡，于是，圆号的数量需要增加，有时还要增加小号。在19世纪中叶，一个标准的交响乐团大致有如下的乐器组合方式：双管编制的木管乐器，有时会增加短笛和低音大管，以扩展现有乐器的音域；4支圆号，3支小号和3支长号；足够数量以保持平衡的弦乐器。在这时，打击乐器组也开始扩张，必须有3架定音鼓、小军 鼓、大鼓以及种种用以制造特殊色彩的乐器，诸如铃鼓、三角铁、钹等等。竖琴也时常被当作一种色彩性或描写性的乐器而出现在交响乐队中。

也许正是因为浪漫主义运动中音乐的叙事功能的加强，对于19世纪管弦乐写法提出了更多的要求，从而也加速了乐队本身的发展。音乐的表现性越强，作曲家所需要的乐队规模越大，乐器

的种类也就越多，这几乎已经成为一种规律。于是到了这个世纪结束的时候，作曲家们发现在他们面前的交响乐队已经是一个极其庞大的巨人。以理查·施特劳斯的典型的19世纪末期的交响诗为例，一个交响乐队包括了四管编制的木管组，其中有3支长笛和1支短笛，3支双簧管和1支英国管，2支单簧管、1支高音单簧管和1支低音单簧管，3支大管和1支低音大管；铜管组则包括8支圆号、5支小号、3支长号、1支高音大号和1支低音大号；打击乐组种类更为繁杂，五花八门，令人眼花缭乱；另外还有2架竖琴。当然，与此相当的是一组人数众多的弦乐群，经常由60人或更多的演奏者组成。这就意味着一个乐队的演奏者已经达到百人以上，与此相对照的是富于创新精神的贝多芬在1824年写作不朽的第九交响曲时所需的乐队是60人，这也是他一生中最大规模的作品，而在这个时期一般作品所需要的乐队人数大约在40人左右。

在乐队规模不断扩大的同时，乐队中一个非常重要的人物出现了，这就是指挥。早期乐队一般由第一小提琴手或演奏通奏低音的键盘手来指导演奏，有时甚至会出现双重指挥的现象，比如在歌剧演出中，键盘手指挥舞台上的歌手，而第一小提琴指挥伴奏乐队。但是通常情况下，第一小提琴的作用更大，他常常会用敏捷的示意或者胳臂的运动甚至面部表情的变化来指示音乐的进行方式。这种指挥形式之所以能够长期存在是因为那时的乐队规模小，人数少，使演奏员可以紧紧地围绕在第一小提琴的身边，以看清他的种种关于音乐的表示。但是随着乐队的扩大，第一小提琴手不得不越来越多地加大他的手臂动作，就像挥舞着一根指挥棒一样，来与乐队成员们进行交流。在这种情形下，专门的指挥就呼之欲出了。

在19世纪中期，指挥已经被当作了一支乐队的不可缺少的组

成部分。当乐谱变得越来越复杂的时候，他的角色也发生了变化，从指示音乐的进行而转变为解释音乐的内容。他可以决定每个乐段的准确的强弱，决定乐队中每一个声部在整体平衡中的位置。于是，他成了一个表演者，将整体乐队当作一件乐器由他来“演奏”出作曲家真实的用意。不用说，这样也会走向另一个全然相反的方向，作为乐队的灵魂，指挥有时会滥用这种特权，以个人的理解来代替作曲家的设计。这种情况在 20 世纪也许更为普遍，在指挥成为明星时，他完全可能超越作曲家，超越他的乐团，甚至超越音乐之上。

到了 20 世纪，作曲家对于乐队的使用似乎显得更为灵活，可以根据不同的表现内容而任意增减乐器种类和演奏者的人数，从而产生了更为丰富的管弦乐效果。然而这种变化完全是建立在 18 和 19 世纪形成的交响乐队的组合基础之上的，只是其规模和形态有所不同而已。现在一般的交响乐团都是由百余人组成，而根据不同乐曲的需要随时调整人数和组合方式。与上一世纪中根本不考虑乐曲的时代要求而将自己的意念强加于作品的作法不同，现代人更倾向于以乐曲产生的时代的特点来演奏这些乐曲，比如演奏莫扎特的乐队就与演奏瓦格纳的乐队有着根本的区别。因此，在一场音乐会上，并非所有的演奏者都要自始至终端坐台上，而是随时调整布局、增减乐器和人员。

正是由于人员众多的缘故，对于一个乐团的乐器排列方式也总是人们饶有兴味的话题。虽然各种排列的阵形有其种种不同，而且没有通行的最佳方案，但总体来说，人们一般会把弦乐放在最前面，因为它们是乐曲的主体。木管乐器通常置于弦乐身后，而声音宏大的铜管乐器则坐于最远离观众的地方，这一方面由于它们本身的声音特点，另一方面是因为它们在乐曲中并非自始至终不停地演奏。

维也纳爱乐乐团
(Wiener Philharmoniker)

尽管维也纳是一个几乎代表了欧洲近代音乐发展史的城市，这里孕育了古典、浪漫乃至现代的一系列作曲大家，这里是海顿、莫扎特、贝多芬那一首首动人心魄的杰作的发源之地，但是说来令人难以置信的是，直到19世纪初期，维也纳还没有一个真正意义上的职业交响乐团。当时维也纳也像现在这样充盈着音乐，但是那些不绝于耳的声音都是由一些业余的乐团制造出来的，他们的演奏场所主要是维也纳那些年代久远的大学中的音乐厅。除了专属于贵族的乐团之外，仅有的职业乐团全都依附于歌剧院，而其中最具实力的是凯恩特纳托剧院的乐团。在1833年，舒伯特的友人、宫廷歌剧院的指挥弗朗茨·莱赫纳突发奇想，他召集起歌剧院乐团的演奏家，组织了一个名为“艺术家协会”的管弦乐团，并且紧锣密鼓地在维也纳的舞会大厅连续举行了4场音乐会，引起了市民和音乐界的极大兴趣。这个“艺术家协会”可以算是维也纳爱乐乐团的前身，其组织构想基于一种前所未有的思路：成员们通过他们在歌剧院乐团的任职获得稳定的生活来源，而在这种自愿组合的乐团中则冒着一定的风险来举行定期音乐会，演出

交响乐作品。

实际上莱赫纳的设想绝非一时心血来潮兴之所至，而是参照了当时维也纳社会的一个基本事实：古典音乐市场存在着巨大的潜力，而音乐会观众的趣味已经不能被那些占据着舞台空间的业余乐团所满足；莱赫纳的系列音乐会中每场都包含了贝多芬的一部交响曲并且大受欢迎，便说明了这一问题。但是莱赫纳的这个“爱乐设想”并没有立即被全盘付诸实施，4场音乐会后一切都烟消云散，直到9年之后，才由一群志同道合的“爱乐者”重新捡起这个话题，这一次，一切进展顺利。

这是常常在一个名叫“寻找爱神”的小酒馆里聚会的一群人，成员有诗人尼克劳斯·冯·勒瑙，《维也纳大众音乐报》的编辑奥古斯特·施密特，音乐评论家阿尔弗雷德·贝克尔，贝多芬的友人、业余小提琴家卡尔·霍尔茨，劳伦钦伯爵和集指挥作曲于一身、歌剧《温莎的风流娘儿们》的作者奥托·尼古拉。当时，尼古拉正担任着有名的凯恩特纳托剧院的指挥，他对此项动议因为信心不足而显得缺乏热情，然而在朋友们的压力下他还是站到了首场爱乐音乐会的指挥台上。这是1842年3月28日，在维也纳的舞会大厅，维也纳爱乐乐团的历史就是从这里开始了崭新的一页，尽管“爱乐”这个修饰语是在第二场音乐会时才出现在节目单上。

在1842年到1847年之间，乐团的音乐会并不经常举行，尼古拉也只是担任了其中11场的指挥，每场曲目中几成惯例的是必不可少的一首古典交响曲。1848年席卷全欧洲的革命及其余波使爱乐音乐会停顿了相当长的一段时间。除了由卡尔·艾克特于1854年到1857年之间举行过数目有限的几场音乐会以外，这一时期几乎成为空白。

维也纳爱乐乐团的常规系列音乐会直到1860年才正式展开，

当时，一个音乐季共演出8套曲目。这一年的1月15日，乐团的演出场所由舞会大厅转移到凯恩特纳托剧院（1870年，维也纳最重要的音乐会演出场所音乐协会大厅建成，这座被人们称作“金色大厅”的宏伟建筑由泰奥菲尔·汉森设计，场内共有1654个座位和大约300个站位，金碧辉煌的建筑风格和华丽璀灿的音响效果使其无愧于“金色”的美称。在每年的“新年音乐会”的电视转播中，全世界的爱乐者都可以在聆听音乐的同时一览这座著名音乐建筑物的丰采。自从音乐协会大厅落成以后，维也纳爱乐乐团的大本营就设在了这里，“金色大厅”与维也纳爱乐乐团相得益彰，“世界第一乐团”与“世界首席音乐厅”相映成辉，形成了世界乐坛蔚为壮观的奇景。）

从1860年到1875年，德索夫担任了维也纳爱乐乐团的常任指挥，他在音乐会上向维也纳的听众介绍了瓦格纳、李斯特和勃拉姆斯的作品，这些音乐在当年的维也纳引起了人们极大的关注，而勃拉姆斯本人也于1871年作为独奏者参加了他的D小调钢琴协奏曲的演出，并在1873年指挥了他的《圣安东尼圣咏主题变奏曲》的首次演出。1872年，瓦格纳在这里指挥了选自他的歌剧《汤豪塞》、《特里斯坦和伊索尔德》以及《女武神》的部分音乐。1877年，布鲁克纳也在这里指挥了他的第三交响曲的首次公演，尽管演出后的观众反应令人大失所望，而这种情景对于流年不利的布鲁克纳早已司空见惯了。里希特也许是维也纳爱乐乐团历史上任职时间最长的指挥之一，从1875年到1898年，他在这个位置上呆了将近四分之一世纪，也为这个乐团带来了黄金时代。他除了继续在演出曲目中保持古典作品的分量外，也大大增加了当时在音乐界倍受瞩目的布鲁克纳、勃拉姆斯和德沃夏克等人的作品演出的频率，在1877年首演了勃拉姆斯的第二交响曲，在1883年首演了他的第三交响曲，又在1892年首演了布鲁克纳的第八交

响曲。当年的维也纳音乐圈正处于一场针锋相对的大论战中，论战的一方以勃拉姆斯的忠实捍卫者汉斯立克为代表，另一方则是瓦格纳、李斯特和布鲁克纳的狂热追随者。围绕着音乐风格而产生的争论焦点几乎使所有的人都无法袖手旁观，而身在其中的维也纳爱乐乐团尽管总是以其演出曲目而引发事端，但却牢牢地把持着不偏不倚的原则，在音乐会选曲上采取中庸之道，四个人物机会均等。

马勒是一位与维也纳爱乐乐团一同进入新纪元的指挥，而在他的身上也带有明显的新世纪的痕迹：热情和神经质。虽然他的指挥风格和特征几乎已经成为音乐史上的经典，克伦佩勒甚至说过“托斯卡尼尼是他这一代中最伟大的指挥家，但是马勒比他伟大一百倍”这类赞美的语言，但是马勒与维也纳爱乐乐团相处得并非十分融洽。在无休止的近乎苛刻的排练中，在摇棒跺脚甚至对演奏家的无情嘲讽中，他引起了乐团的极度不满。短短的3年任期后，马勒就不得不在1901年黯然神伤地远走他乡，到新大陆去开辟他的新事业。接替马勒的约瑟夫·海尔梅斯伯格带来的是一个客席指挥“群雄并起”的阶段，理查·施特劳斯和尼基什等是这个时期乐团的座上宾，尤其是施特劳斯，他与维也纳爱乐乐团合作的次数达到了85场。魏因加特纳于1908年到1927年担任了乐团的首席指挥，他在演出中对于乐团的控制能力和近于完美无缺的指挥风格受到了演奏家的爱戴，特别是他对于贝多芬交响曲的古典式诠释手法更是与乐团的传统不谋而合，深受欢迎似应在情理之中。克莱门斯·克劳斯是另一个对乐团传统产生过巨大影响的指挥，而他的一项突出的贡献是在任职期间创立了在元旦的上午举行一场全部由施特劳斯家族作品构成的“新年音乐会”的习俗。

从1933年至1938年，富特文格勒和瓦尔特在维也纳平分秋

色，他们两人之间的竞争给乐团带入了前所未有的发展阶段。这一时期的客席指挥中还包括托斯卡尼尼，他一共指挥了46场音乐会。然而在纳粹统治下，著名指挥中只有富特文格勒硕果仅存，勉强支撑局面。

作为世界上第一支完全自治的交响乐团，维也纳爱乐乐团自从它创建的第一天起就已经成为首屈一指的杰出音乐表演团体。在传统上，它的各个声部无与伦比的优美音色是其区别于所有乐团的显著特征，木管和铜管声部使用了特殊规格和口径的乐器，其声音圆润、统一；弦乐声部则具有独一无二的温暖如歌的特性，突出的柔韧性和力度上的细腻变化能产生最动人的艺术效果。富特文格勒曾说过："这个乐团之所以能无可匹敌，归功于这样一个事实：那就是它的维也纳化。这些造诣极高的艺术家从小就生活在同一个景色中，来自同一个城市。"瓦尔特说："差不多有半个世纪，他们保持着同样美妙的音色。但是，半个世纪以前的音乐家到现在一个也不存在了，这又怎么解释呢？你可以称它为传统，这就是维也纳的音色。"

直到近年，维也纳爱乐乐团还保持着严格的人员录用制度，只有维也纳国家歌剧院管弦乐团的演奏家才有资格进入，这也是乐团演奏水准长期以来一直处于世界领先地位的根本保证。在70年代初，乐团扩大了它的编制，演奏人员增加到了140人。在乐团的行政管理方面，他们更愿意自称为"世界上最小的共和国"，自己制订演出计划，自行签定唱片、电视和电影的录音合同。由12位团员组成的执行委员会每隔3年由全体大会选举产生，这个委员会对乐团的重要事情有充分的决定权，如选择指挥、确定国外旅行演出、唱片录音和电视录像等。乐团每年在维也纳音乐协会大厅举行其系列音乐会，这个系列化的演出通常包括9套不同的曲目和一场为纪念乐团的创始人之一并为乐团募集资金而举行的

“尼古拉音乐会”。由于乐团成员都须参加维也纳国家歌剧院的晚间歌剧演出活动，音乐会一般在星期六下午举行，此前的排练自从 1921 年就开始向公众开放。

第二次世界大战后，维也纳爱乐乐团的定期音乐会一般由不同的客席指挥家执棒，他们当中包括瓦尔特、富特文格勒、米特洛波罗斯、舒里赫特、克鲁依坦、克纳佩兹布施、卡拉扬和伯恩斯坦等。70 年代之后，伯姆和受教于维也纳的阿巴多与乐团关系密切，晚年的卡拉扬也常常冷落其多年的亲兵柏林爱乐乐团，而与维也纳爱乐乐团一同录制了许多唱片。专以演奏施特劳斯家族的圆舞曲和波尔卡为主的“新年音乐会”自 1955 年起由乐团的首席小提琴博斯科夫斯基担当指挥之职，似乎意在恢复小约翰·施特劳斯当年边操琴边指挥的习俗，使演出也多少蒙上一些传奇色彩。近年来，这项举世瞩目的音乐会则多由当代最德高望重的指挥家执棒，并通过面向全球的电视转播而变得家喻户晓。但是乐团也曾多次谢绝过具有极大经济收益的到全世界各地旅行演出约翰·施特劳斯的圆舞曲的邀请，因为他们认为，自己有责任让听众欣赏到所有作曲家的音乐。

维也纳爱乐乐团自 1925 年以后一直是萨尔茨堡音乐节的常客，它在国外的巡回演出在本世纪初就形成惯例，马勒在 1900 年率领乐团赴巴黎博览会演出，从此开始了他们游历世界的经历。1922 年魏因加特纳率乐团在南美演出。1930 年富特文格勒率团在伦敦演出。现在，世界巡演仍旧是维也纳爱乐乐团的一项重要活动，而随着世界经济格局的变化，乐团的巡回重点已经由欧洲转移到美国和亚洲地区。1973 年，他们是“文化大革命”后第一个到中国访问的西方乐团，在北京成功地举行了音乐会；而在 1996 年，他们再度赴中国演出，又一次掀起了音乐的热潮。

维也纳交响乐团

(Wiener Symphoniker)

对于维也纳交响乐团来说，在同一个城市里拥有像维也纳爱乐乐团这样的一个竞争对手真是一件极其不幸的事情。确实，从诞生的那一天起，维也纳交响乐团就一直在它的这个强大邻居的阴影下存在和发展，但却根本无法超越现实对它的不公。有时，人们甚至会无视它的存在，或者将它与维也纳爱乐乐团混为一谈。

其实，维也纳交响乐团是一个在这座音乐之都的音乐会生活中占据着主导地位的乐团，因为维也纳爱乐乐团的团员全部来自于维也纳国家歌剧院管弦乐团这个客观事实，使他们的音乐会活动受到很大的限制，每年的场次极其有限，很多时候人们只能到歌剧院中去欣赏他们的表演。正因如此，维也纳交响乐团便成为这里的一支真正意义上的音乐会乐团。

维也纳交响乐团是伴随着新世纪的到来而诞生的一支乐团，组建于 1900 年。最初，它的名字叫做维也纳音乐协会管弦乐团，1921 年，它与另一支成立于 1907 年的乐团合并，组成了现在的维也纳交响乐团。与大名鼎鼎的维也纳爱乐乐团不同，这支乐团并没有采取自治的管理方式，而是由奥地利广播电台等组织管辖。

维也纳交响乐团的第一位首席指挥是费迪南德·勒弗。作为布鲁克纳的学生和作品的编订者，勒弗对于向社会推荐布鲁克纳的作品一向非常热心，而他在各地交响乐团中的任职又给他带来了很大的帮助。1903 年 2 月 11 日，勒弗指挥维也纳交响乐团举行了布鲁克纳的第九交响曲的首演，尽管此时布鲁克纳已经死去 6 年之久，而距离写作这首交响曲的日子更有将近 10 年之遥，但是此次音乐会对于人们重新认识和估价布鲁克纳作为一位交响乐作曲家的地位还是十分重要的。这首作者生前未能完成全部音乐创作的交响曲向人们展示了一个充满神秘气氛的精神世界，而这正是布鲁克纳音乐中最显著也最具个性的成分。

在勒弗作为维也纳交响乐团首席指挥的最后一个演出季中，他竟然完成了一项前所未有的壮举，在鲁道尔夫·尼利乌斯和保罗·冯·克莱瑙两人的协助下，他首次举行了布鲁克纳全部交响曲的完整演出，从而让人们第一次有机会领略了布鲁克纳冗长缓慢的音乐背后的内容。虽然勒弗在很大程度上擅自以修订、编辑的名义改变了布鲁克纳许多作品的真正面目，然而对这位生前曾尝够了失败痛苦的作曲家来说，他的那些一直被视为无法演奏的音乐终于有了面对听众的可能。勒弗的音乐会使人去聆听这些作品，从而发现其中的价值，这对于 20 世纪的“布鲁克纳热”无疑是一种先兆。这一切，主要是通过他在维也纳交响乐团时所做的工作来达到的。

勒弗在维也纳交响乐团的任期在 1924 年结束。在他担任首席指挥期间，乐团也广泛与当时的一些著名的指挥家合作，如马勒、沙尔克、理查·施特劳斯、瓦尔特、勋伯格和魏因加特纳等。

在经历了一次又一次经济上的困境之后，维也纳交响乐团于 1934 年成为这座城市中的主要的广播乐团，以从广播电台获得足够的经费，来维持生存和正常的音乐会活动。从此，乐团也以维

也纳广播乐团的名义活动。在这段时间里，乐团的首席指挥是奥斯瓦尔德·卡巴斯塔，在他的率领下，乐团曾经赴欧洲其他国家巡回演出。1938年，维也纳市政府将乐团收至自己门下，使之成为维也纳这个世界音乐中心城市的市属乐团，它的所有经费均由政府拨款来满足。德国人汉斯·维斯巴赫一度执掌这个乐团。

第二次世界大战结束后，由于柏林爱乐乐团和维也纳爱乐乐团的位置都被富特文格勒所牢牢地把持着，无可奈何之下的卡拉扬只得退而求其次，在很长的一段时间里屈尊而与维也纳交响乐团为伍。然而这看似无奈的权宜之计竟然对这个乐团产生了具有深远意义的影响。从1948年刚刚被允许登台指挥，到1954年富特文格勒逝世使柏林爱乐乐团出现权力真空，在这个阶段里卡拉扬运用他神奇的魔力令维也纳交响乐团发生了根本的变化，使其有能力与多年来的宿敌维也纳爱乐乐团分庭抗礼、一决高低。这对于一个成立半个世纪以来一直在维也纳爱乐乐团面前俯首称臣而毫无反击能力的乐团来说，真是一次质的飞跃。有人甚至说，在卡拉扬指挥下的维也纳交响乐团几乎与维也纳爱乐乐团没有区别。从当时的实际情况来看，这绝非溢美之辞。

战后，维也纳交响乐团作为这座城市里声望上仅次于维也纳爱乐乐团的一个高水准演奏团体，将其主要精力集中于音乐会的演出上，因此而成为一支毫无疑义的音乐会乐团，从而与维也纳爱乐乐团主要活动集中于歌剧演出的情况形成鲜明对照。也正是由于维也纳爱乐乐团演出上的特点，才使维也纳交响乐团有了独占音乐会市场的机会，给它的发展带来了有利的条件。

从1960年开始，在十年的时间里，沃尔夫冈·萨瓦利施担任了维也纳交响乐团的首席指挥，他对于瓦格纳和理查·施特劳斯的研究和理解为这个乐团增加了色彩。随后是另一位与德奥古典和浪漫主义音乐传统有着密切联系的奥地利指挥家约瑟夫·克里

普斯，他从 1970 年到 1973 年执掌这个乐团。卡洛·马利亚·朱利尼也许是维也纳交响乐团历史上的第一位非德奥系的首席指挥，这似乎说明一向对于自己的音乐传统抱有不容改变的信念的维也纳人也开始接受来自于外部的观点，但是朱利尼也几乎毫无例外的是一位德奥音乐的专家，他所指挥的贝多芬和布鲁克纳的作品在音乐界一向有着极好的口碑。

同样，另一位对于德奥音乐颇为擅长的法国人乔治·普雷特尔也受到了维也纳交响乐团的青睐。诚然，死抱着过去的传统在如今的这个世界上几乎是难以生存和进步的，何况还有来自于身边的强劲对手维也纳爱乐乐团以及维也纳的其他乐团的压力，如果不能广泛地吸收新鲜的思想，发展出新的技术，形成新的风格，要想在维也纳立足恐怕是十分困难的。这一点，对于维也纳交响乐团来说也许非常重要。

柏林爱乐乐团
(Berliner Philharmoniker)

作为一个音乐文化的中心城市，柏林在世界音乐生活中所占的特殊地位是十分明显的：这里是全世界范围内拥有歌剧院、交响乐团、合唱团和室内乐团数目最多的城市之一，而在这些不可胜数的音乐团体中，柏林爱乐乐团是首屈一指的最有代表性的佼佼者，也是柏林人最引以为自豪的象征。

在整个19世纪，柏林的音乐生活逐渐脱离了宫廷和教会的束缚，最初只是作为王公贵族的消遣和为宗教目的服务的音乐终于能够进入寻常人等的生活圈子，这为柏林音乐的进一步繁荣奠定了基础。从1801年开始，宫廷管弦乐团每年都要举办2到3场为社会公众演出的音乐会，向听众介绍诸如贝多芬等作曲家的交响乐作品。1826年11月，这里的宫廷乐队曾经演出过贝多芬的第九交响曲。

在19世纪初期，尽管经济的衰退曾极大地限制了公开的音乐演出，但是非正式的家庭音乐会仍然层出不穷，比如门德尔松和尼古拉家族就组织过类似的家庭音乐演出，约阿希姆和克拉拉·舒曼也安排过私人性质的室内乐音乐会。在这个阶段，宫廷在柏

林的社会音乐结构中的主导地位被进一步削弱，取而代之的是教堂、学校和家庭式的业余音乐活动。一些私立的管弦乐团逐渐取得了良好的声誉，有的甚至将其影响波及到了国外，其中名望较高的有约瑟夫·贡格尔乐团、卡尔·利比格乐团和威廉·维普雷希特乐团。本杰明·比尔泽于1867年建立了以他的名字命名的比尔泽乐团，在柏林众多管弦乐团迅猛发展的大背景下，这个乐团很快就成为拥有70名职业乐师的组织，这样的规模在当时已属十分难得。然而比尔泽乐团到了1882年时也发生了内部的分裂，70名乐师中的54人离开了这个乐团，他们在演出经纪人赫尔曼·沃尔夫的倡议下，与其他一些业余音乐家汇合在一起，组建了爱乐乐团，这便是日后名噪世界乐坛的柏林爱乐乐团。

柏林爱乐乐团创建之初，由当时在德国颇具声望的弗朗茨·维尔纳担任指挥。在此之前，维尔纳的指挥活动主要集中于慕尼黑、莱比锡和德累斯顿等地，他最突出的成就是分别于1869年和1870年指挥了瓦格纳的歌剧《莱茵的黄金》和《女武神》的首演。维尔纳除了在柏林爱乐乐团草创阶段指挥了它的一些音乐会以外，并没有给这个乐团带来十分深远的影响，他很快就离开了这个乐团，前往科隆成为当地音乐学院的院长。

随后拿起柏林爱乐乐团指挥棒的是以小提琴家和作曲家、指挥家及教师等多重身分活跃于19世纪下半叶的约瑟夫·约阿希姆。尽管约阿希姆在当时德国乃至整个欧洲的音乐界都享有盛名，但是作为一名职业指挥家，他显然对于乐团的发展和成长缺少远见卓识，而他的曲目也过多地限定在勃拉姆斯等少数的几位作曲家的范围内，这对于一个音乐中心城市的代表性乐团来说似乎过于狭窄了。从1887年开始接替约阿希姆的是指挥家汉斯·冯·彪洛，这位瓦格纳音乐的忠实追随者执掌柏林爱乐乐团的时候已经年近六旬，尽管如此，彪洛还是以其丰富的经验和音乐背景给这

个乐团带来了许多新鲜的东西，这些内容对于一个处于上升时期的乐团是必不可少的。在这段时间里，年轻的乐团与很多作曲家建立了密切而稳固的联系，它的客席指挥里出现了理查·施特劳斯、勃拉姆斯、格里格和柴科夫斯基等人的名字。也正是由于这些合作，乐团的曲目不断扩大和丰富，演奏水平日益提高，已经成为柏林最出色的交响乐团了。

1895年，柏林爱乐乐团聘请尼基什担任首席指挥，令人不可思议的是，与其几乎同时发出邀请的是莱比锡格万特豪斯管弦乐团。当时正值年富力强的尼基什似乎是毫不踌躇地把这两个职位一同揽下，并且将它们一直把持到他1922年离开人世。

尼基什入主之后的27年间，柏林爱乐乐团在他的手中迅速攀升到世界著名乐团的前列，成为最伟大的交响乐团之一。毫无疑问，尼基什是他那个时代最具魅力的指挥大师，也是最有影响力的一个人物，在很多方面，他几乎是无可比拟的。他尤其擅长于演绎浪漫主义时期的音乐作品，他对于舒曼、勃拉姆斯、布鲁克纳、瓦格纳和柴科夫斯基的诠释方式直至今天仍然被许多人奉为经典；在尼基什的手中，柏林爱乐乐团形成了自己最为独特的声音特征：良好的控制能力，富于热情的优美音色，这些对于一个一流的交响乐团是必不可少的存在条件。

尼基什的去世留下了两个空缺：柏林爱乐乐团和莱比锡格万特豪斯管弦乐团；而这两个职位又一次由一名年轻人同时承担下来，就像当年尼基什本人所做的那样。这个当时只有36岁的指挥就是富特文格勒。尽管也就在这一年，他开始与柏林爱乐乐团的最强劲的对手维也纳爱乐乐团建立了长期而牢固的关系，但是在后半生里，富特文格勒始终是把柏林爱乐乐团当作他最密切的朋友和最得心应手的乐器。他率领这个乐团进行了一次又一次欧洲旅行，斯堪的纳维亚、英国、瑞士、意大利和匈牙利，这些巡回

演出向世界展示了德国古典音乐在20世纪的发扬和光大。富特文格勒还为柏林爱乐乐团确立了一项传统，每年都要举行大约25场大众音乐会、6场民族音乐会和其他室内乐演奏会等等义务演出，作为回报，国家和柏林市政当局将向乐团提供财政资助。

富特文格勒与德国纳粹当局的关系一直是一个令人困惑的疑团，一方面他曾经帮助过许多犹太音乐家逃离纳粹的迫害，并且曾一度辞去包括柏林爱乐乐团首席指挥在内的所有职位 以示对当局的抗议；另一方面他又在纳粹最嚣张的时候担任过政府的音乐顾问，战争结束后曾居于战犯之列，甚至在一段时间内不能登台指挥。

战争的硝烟给处于战火中心的柏林人的音乐生活也带来了极其严重的后果，1944年，柏林爱乐乐团的大本营爱乐大厅被炮火摧毁后，乐团不得不在教堂和贝多芬音乐厅等场所演出，然而音乐会在这种危险的环境中几乎从没有间断过。柏林被盟军攻陷前，乐团的最后一场音乐会在1945年4月15日举行，然而就在5月26日，生于莫斯科的指挥莱奥·波尔查德就在战后的废墟中召集起了乐团的演奏家，举行了战争结束后的首场音乐会。不幸的是，波尔查德不久后被一名士兵莫名其妙地打死。

由于富特文格勒被禁止参加音乐会演出，年轻的罗马尼亚人切利毕达克成为柏林爱乐乐团的首席指挥，这位不久前才从柏林高等音乐学院毕业的青年是柏林爱乐乐团在战后重获新生的决定性人物，经过他的努力工作，乐团在极短的时间里便重新振作起来，恢复了往日的雄风，并且得到了演出的许可。令人惊奇的是，桀傲不驯的切利毕达克对富特文格勒恭敬之至，当富特文格勒于1947年得以重返柏林爱乐乐团后，他一直与这位前辈共同分享这一职位，直至1952年富特文格勒就任音乐总监后，他也是平静而潇洒地离开了柏林，这与日后听到卡拉扬就任总监后的愤怒简直

判若两人。

1954年富特文格勒逝世时，柏林爱乐乐团面对的是正在冉冉上升的指挥明星卡拉扬和曾为乐团重建辉煌立下汗马功劳的切利毕达克，然而对于乐团的管理者来说，卡拉扬更是他们心目中最理想的人选。富特文格勒谢世的消息传来时，卡拉扬正在罗马指挥当地的乐团演出，也许很难形容他此时的心情，因为在德语地区这两位最优秀的指挥之间多年来一直存在着一种爱恨交织、恨多于爱的复杂关系，他们在维也纳和柏林的明争暗斗实际上就是对于这两个城市最有代表性的乐团——维也纳爱乐乐团和柏林爱乐乐团的争夺。在过去，年长而更富于经验的富特文格勒是当然的胜利者，可是，从今以后呢?

不过在此时此刻，卡拉扬本人比柏林爱乐乐团更能沉得住气，他与乐团方面商定先在第二年的春天以 特邀指挥的身分一起去美国巡回演出，双方磨合一番，有何不可呢?

当这次巡回演出圆满结束时，卡拉扬终于如愿以偿地实现了他多年来梦寐以求的目标。当然，对于乐团来说，他们也找到了在德语地区最适合担任这一职务的人选。于是，卡拉扬与柏林爱乐乐团——现代音乐史上最有号召力的一对搭档就这样形成了。

在卡拉扬的领导下，柏林爱乐乐团进入了它的黄金岁月，它所录制的唱片总是会创下古典音乐销售的新纪录，它每到一处的演出都会受到众口一辞的欢呼和赞誉，唱片公司纷纷前来洽谈合作事宜，欧洲各地的音乐节的组织者也都竞相向乐团投来献媚的眼光。1963年10月15日，乐团进入了它新的大本营——新爱乐大厅，这座处处体现着卡拉扬风格气质和音响观念的演出场所能够容纳2397名观众，是柏林最大的一座音乐建筑。

卡拉扬将柏林爱乐乐团带入了前所未有的音乐境界中，而这一切都是靠卡拉扬本人无与伦 比的魅力取得的。与许多指挥家不

同，卡拉扬从来不把自己仅仅局限于某一时期或某一流派的作品当中，他指挥所有乐曲虽然不能都做到完美无缺，但是都毫无疑义地达到了第一流的水准。自然，卡拉扬能够取得这样的成就也直接得益于他手中这一支同样富于特殊魅力的乐团。

然而，即使这样一对看似美满的组合也有其危机的一面，特别是到了卡拉扬的晚年，到了他以帝王一般的目光审视一切的时候，这种矛盾便更加明显了。矛盾爆发的起因是对于录用一名女性演奏员的态度，然而实际上真正的缘由在于乐团对这位音乐的君王在一切事务中都凌驾于乐团之上的反抗。于是，被激化的矛盾变得不可调和，卡拉扬在最后的几年中甚至转而去指挥维也纳爱乐乐团，录制唱片，举行音乐会。

在卡拉扬于 1989 年去世之后，柏林爱乐乐团在挑选他们的下一位领袖时，不得不认真考虑到这样一个问题：他们需要的是一位威严的君主还是一位和善可亲的合作者？于是，在团员的几轮秘密投票中，永远和颜悦色、神态温和的阿巴多顺利当选，在几名候选者当中独占鳌头。

不过，随着时代的发展，如今的指挥家已经不再会像他们的前辈那样多年死守着一个乐团，即使是常任指挥也常常身兼数职，不愿把精力全部放在一处。这一点，在柏林爱乐乐团近年来的情形中也可以一见端倪。仅以 1994 年到 1995 年这个乐团音乐季中首席与客席指挥家出现的频律来看，首席指挥的分量已经大大减轻，与之相对应的是客席指挥的人数分布广，场次增加，其中首席指挥阿巴多指挥 28 场，而巴伦博依姆、拉特尔指挥 7 场，指挥 6 场的有梅塔、萨瓦利施、海廷克和莱文，指挥 4 场的有布列兹和小泽征尔，索尔蒂指挥 2 场，其他获邀指挥这个乐团的还有滕斯泰特、哈农库特和萨洛宁等。

柏林广播交响乐团
(Radio－Symphonie－Orchester Berlin)

柏林的第一个广播乐团成立于1925年，它的指挥者是布鲁诺·塞德勒-温科勒和奥托·弗里克霍夫。这个乐团最初将自己的音乐会演出完全限制在为广播服务的范围内，这对于完全依靠广播管理机构的资助而不须为成员的生计煞费苦心的广播交响乐团是自然而然的事情。到了1939年，又有两个广播乐团在柏林成立，这些乐团的活动都持续到了第二次世界大战结束时的1945年。

战后，盟军在其占领的范围内使西部德国的广播电台逐渐脱离其政府的控制，并在40年代末将这些电台陆续交还给德国人自己管理，从此，德国的广播业进入了发展和壮大的时期。直至今日，在德国民众音乐生活中十分活跃的各地的广播交响乐团大都是在那一阶段相继成立的。

在柏林，美军占领区内在战争结束后建立了一家新的广播电台，被称作“柏林美占区广播电台”，1946年，这家电台以苏军占领区内的原柏林国立歌剧院管弦乐团为班底，组建了柏林美占区广播电台交响乐团，这是原来的西部德国的几个高水平的广播乐团中最先问世的一个，也是惟一的一个全部是由新成员组合而成

的乐团。最初乐团并没有摆脱广播乐团的传统存在模式，以给电台录制音乐作品和进行音乐会实况转播为主，但是很快便举行公开的音乐会演出。1953 年，乐团脱离美占区电台而成为一个单独存在的团体，正式沿用了柏林广播交响乐团的名称，并从此成为仅次于柏林爱乐乐团的柏林第二大交响乐团。

1948 年，来自匈牙利的指挥家费伦茨·弗里恰依提任了柏林广播交响乐团的首席指挥，在他第一个任期的 6 年间，弗里恰依将乐团很快训练成一个具有国际一流水准的职业乐团，尤其是乐团华丽的声音色彩以及明晰的反应能力都已经成为其演奏上的优秀的传统。

弗里恰依生于布达佩斯，曾跟随巴托克和柯达伊学习，15 岁时首次登台指挥，而这第一次的演出就是与一个广播乐团合作。也许纯属巧合，弗里恰依多年后所取得的最伟大的成就，就是把另一个广播乐团——柏林广播交响乐团提升到前所未有的高度。人们一般把这个成就归结于两个原因，一个是因为乐团所挑选的成员是一群素质极高的演奏家，他们身上所蕴含的表演能量正像一座储量丰富的金矿等待着富有经验的淘金者；另一个原因则是因为弗里恰依对乐团的弦乐声部所进行的极其严格的训练，以及对每一次演出所做的精益求精细致入微的准备。在排练中，他总是试图将每一部作品的每一个细节都充分展现在演奏家的面前，以唤起他们对音乐的全神贯注。

在柏林广播交响乐团于 1953 年脱离美占区电台时，曾经一度陷入生存危机之中，他们失去了经济支柱，也濒临解散的境地。但是由于乐团的全体成员发奋图强，并且自主经营，终于一步步走出困境。

在离开 6 年之后，弗里恰 依再度回到柏林广播交响乐团，开始了他在这里的第二个任期，然而却英年早逝，于在 1963 年 48 岁

的时候去世。

两年之后，洛林·马泽尔填补了弗里恰依遗留下的空缺，担任了柏林广播交响乐团的首席指挥，这也是他第一次在世界级的大乐团中担当常任职务。1977年，埃里克·莱因斯多夫接替了马泽尔，又在1982年由里卡尔多·夏伊取而代之。

此时的夏伊才不过29岁，属于在国际音乐舞台上刚刚崭露头角的小字辈，但是这位“未来之星”凭借其咄咄逼人的上升趋势而将乐团带进了又一个发展时期。在夏伊的棒下，柏林广播交响乐团的演奏中有一种鲜明的朝气和力量，节奏锐利而敏捷，音色华美而亮丽，颗粒极为细腻。

大约由于本身是广播乐团的缘故，柏林广播交响乐团在进入录音室录制唱片时大有驾轻就熟之感，近年来所发行的唱片数目很多，其中尤其以夏伊指挥下录制的作品居多。这个乐团录音时常常选在柏林的耶稣基督大教堂完成，据说这里也是柏林许多其他乐团经常光临的录音场所，厅堂的音响效果十分突出。

慕尼黑爱乐乐团

(Munchener Philharmoniker)

1893年，慕尼黑的乐器制造商弗朗茨·凯姆出资建立了一个以他个人的名字命名的乐团——凯姆管弦乐团，为这座城市的音乐生活带来了新的内容。凯姆是一位以制造钢琴为业的商人，也是一位人文素质极高的音乐爱好者，他创建这个乐团的目的是希望能够听到自己所喜爱的音乐作品。很快，凯姆管弦乐团的音乐会就有了不小的名声，在首任指挥温德尔-施泰因的指导下，乐团的演奏初露头角。两年之后，凯姆管弦乐团迎来了它历史上第一位优秀的指挥家赫尔曼·祖佩，这位指挥同时也担任着宫廷歌剧院音乐总监。接替祖佩的费迪南德·勒弗曾经就教于布鲁克纳，因此他继任后乐团的演奏曲目中布鲁克纳的作品有了明显的增加，而日后乐团在演绎布鲁克 纳方面的传统也就是从这里深深地埋下了种子。但是勒弗并不能算是一位忠实于原作的指挥，他总喜欢擅自删改老师的交响曲，并且未经授权就在音乐会上公演这些被他改动得面目皆非的作品。不过对于多年遭受冷遇的布鲁克纳来说，这样的待遇已属十分难得，所以尽管心中不悦，却也奈何不得，只好听之任之了。更有甚者，勒弗甚至将布鲁克纳的交响

曲随意增删，把织体和管弦乐配器完全按照瓦格纳的方式进行了重写，然后再送交出版商出版发行。

从1898年开始的5年间，费利克斯·魏因加特纳成为凯姆管弦乐团的指挥，他不仅在任期内大大提高了乐团的演奏水平，而且还通过许多次出国演出而提高了乐团的国际知名度。在此期间，马勒、施特劳斯和瓦尔特等人都曾经应邀担任乐团的客席指挥。1906年6月，年仅20岁的富特文格勒第一次拿起指挥棒，与凯姆管弦乐团举行了音乐会。在此之前一直执著于作曲的富特文格勒在这场音乐会上指挥了贝多芬的一首序曲和布鲁克纳的第九交响曲以及他本人创作的一首B小调广板，这段音乐日后成为他的第一交响曲的开头部分。

1908年，凯姆管弦乐团更名为慕尼黑演奏家协会管弦乐团，再度由勒弗成为首席指挥，随后的指挥当中还包括作曲家汉斯·普菲茨纳等人。

1924年，乐团再度更名，成为慕尼黑爱乐乐团，它的经济来源也改由慕尼黑的市政当局负担。此时的乐团已经成为德国乃至全世界演奏布鲁克纳作品最出色的乐团，致力于演出真正出自布鲁克纳手笔的交响曲原稿，为人们重新认识布鲁克纳其人及其音乐创造了条件。

慕尼黑爱乐乐团进入它发展过程中的第一个黄金时代是从1938年奥斯瓦尔德·卡巴斯塔执掌指挥棒之后。卡巴斯塔是这个乐团历史上的又一位布鲁克纳专家，在他的训练下，慕尼黑爱乐乐团不仅合奏缜密、声音浑厚，而且特别善于表达德奥浪漫主义音乐中所特有的那种精神和特征。但是由于卡巴斯塔与纳粹当局的亲密关系，第二次世界大战结束后他不可避免地受到了牵连，最终在1946年自杀身亡，而曾在他领导下的乐团也随之沉寂下去。

战后任慕尼黑爱乐乐团音乐总监的包括汉斯·罗斯巴里德和

弗里茨·里格尔等人，他们为乐团重振旗鼓，进入了新的发展时期。除了继续保持传统以外，乐团也在演奏曲目中增加了当代作品的分量。在这个阶段担任客席指挥的名家有汉斯·克纳佩茨布施、艾里克·克莱伯和索尔蒂等，他们的到来也丰富了乐团的色彩。

鲁道夫·肯培是在1967年接任慕尼黑爱乐乐团音乐总监的，从这时起，直到9年后逝世，他将乐团带入了第二个黄金岁月，乐团的演奏水准达到了巅峰状态。在肯培的率领下，乐团赴日本及前苏联进行巡回演出，并且录制了大量唱片，完成了颇得好评的贝多芬交响曲全集和勃拉姆斯交响曲全集的录音，并且雄心勃勃地开始录制布鲁克纳的交响曲。但是就在刚刚结束了其中的第四和第五交响曲的录音工作后不久，肯培就因病身亡，留下了无限遗憾，也使慕尼黑爱乐乐团再度陷入了没有指挥的困境之中。

所有熟悉肯培指挥艺术的人都认为他的过早谢世是乐坛的一大损失。几乎每一个与他合作过的乐队演奏家都有一个共同的观点，那就是肯培属于他这一代指挥家中最优秀的一位。在他艺术生涯的早期，他几乎只专注于歌剧，而在最后的年代，他则把所有的时间都用在了指挥乐团上。他擅长于表现诸如莫扎特、海顿、贝多芬、勃拉姆斯、布鲁克纳、马勒和施特劳斯等人的音乐，也指挥勋伯格、伯格和威伯恩等新维也纳乐派的作品，但是却很少涉足于所谓先锋音乐的领域。有一次，在演出了一首手法极端的作品之后，有人问他这是属于哪个流派的创作，他回答说：“无根无源。”

在经历了几年的寻找和尝试之后，慕尼黑爱乐乐团与乐坛怪人切利毕达克在1979年签下了合同，迎聘他作为新的音乐总监。于是，乐团的第三个黄金时代便从此开始了。

长期以来，切利毕达克一直徘徊在主流交响乐团之外，自从

多年前离开柏林爱乐乐团之后，他就很少能有机会与顶尖的乐团合作，究其原因，主要是他极苛刻的要求和似乎永无休止的排练使乐团难以忍耐。切利毕达克常常会以超乎他人几倍的时间去对一部作品精雕细琢，并且乐此不疲，这对于以演出季和音乐会作为主要经济来源的乐团来说显然是一个不堪承受的负担。他坚持每套曲目 12 到 18 次的迥异于常理的排练时间，因而只有少数广播交响乐团才能够接受这样的条件。他曾经说过，他排练的数量在一定程度上取决于他所面对的乐团的质量，越是好的乐团，就越需要多的排练，因为这样表现完美的可能性才会越大。在排练中，他往往会将演奏家搞到疲惫之至的感觉中，只有在他们达到了音乐表现上的最大限度才能结束，这一点也许与他早年曾经研究过数学有关，他对于演奏像对于数字一样要求精确，一丝不苟。伦敦交响乐团曾经冒险邀请他，但结果是从此打消了再度合作的念头。另外，切利毕达克还强烈地反对唱片录音，认为真正活的音乐只能到音乐厅的现场去寻找，唱片只不过是幻影而已。对于音乐会的数量，他也尽可能将其减少到最低限度。

当年柏林爱乐乐团在选择了卡拉扬作为首席指挥时，切利毕达克曾经认为自己受到了极大的伤害，他从此不再与之合作，直到卡拉扬逝世之后仍然坚持如此。一般乐团都对他采取敬而远之的态度，1984 年他首度在美国登台，指挥的却是一个由音乐学院师生组成的管弦乐团。

这样一位富于强烈个性的人物对于慕尼黑爱乐乐团意味着什么呢？这个因为肯嫱的早逝而不那么景气的乐团确实需要一位强有力的指挥来将其整合，需要用严格的手段来训练它，使它改头换面脱胎换骨，重新焕发出活力。从这一点上来说，切利毕达克是再合适不过的人选了。在另一方面，动荡一生的切利毕达克也需要有一个安定的落脚之处来安度其晚年了。

果然，切利毕达克指挥下的慕尼黑爱乐乐团有了不同凡响的进步，几年后，它已经跻身于国际一流乐团的行列中，其朴素无华的声音虽然在色彩上令人稍感黯淡，但却能恰如其分地体现布鲁克纳和勃拉姆斯之类作曲家音乐中的特殊气质。

晚年的切利毕达克在音乐上经常沉湎于完全自我的感觉中，在速度和线条上不受任何拘束，如入无人之境。这些，都在慕尼黑爱乐乐团的演奏中得到了如实的反映。

在 84 岁高龄之际，与慕尼黑爱乐乐团合作了 17 个年头的切利毕达克终于撒手而去。不过，面对这一次危机时，慕尼黑爱乐乐团已经是一个成熟的乐团了。

巴伐利亚广播交响乐团

(Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks)

第二次世界大战结束后，一向有着音乐传统的德国人很快便从战争的阴影中走了出来，继续追求他们对于音乐的梦。也正是在这个时期，随着德国各地广播电台的陆续恢复，广播交响乐团在各个中心城市建立起来，有的在很短的时间里就达到了相当卓越的地位。

在战后的德国，广播电台一般是以过去的“州”的概念来设置的。在几年的时间里，这些电台纷纷恢复或建立，其中对于德国音乐生活产生巨大作用的不是它们每日播送的大量音乐作品，而是在它们的支持和帮助下相继出世的一个又一个广播乐团。再加上原先就附属于广播电台的乐团，它们构成了一张无形的网，将整个德国完全置于这个网中，使音乐的影响力波及到每一地区、每一个城市和每一个人。在这张大网中，最有影响力的乐团除了巴伐利亚广播交响乐团以外，还有柏林广播交响乐团、法兰克福广播交响乐团（1927年创建，1945年重组，1971年起改用现在的名称）、科隆广播交响乐团（1947年创建）、斯图加特广播交响乐团

（1945年创建，1975年起改用现在的名称）、德国西南部广播交响乐团（设于巴登-巴登，1946年创建）和德国北部广播交响乐团（设于汉堡，1945年创建）等。到了80年代初，当时的联邦德国一共拥有12个广播乐团，如果再加上德国东部的广播乐团，这个数字还会有很大的增加。比如原来设在东柏林的另一家柏林广播交响乐团（创建于1952年），就是一个有着很高演奏水准的东德乐团。两德统一后，这个乐团改称柏林德国交响乐团，继续活跃在柏林的舞台上。正是这些乐团的存在对现代德国的音乐文化产生了相当大的影响。

在巴伐利亚州的首府慕尼黑，这里在1924年就已经成立了第一家广播乐团——慕尼黑广播乐团；到了战后，又有两家广播乐团几乎同时开张：巴伐利亚广播管弦乐团和巴伐利亚广播交响乐团，其中水准最高、影响最大、成就最为显赫的要算巴伐利亚广播交响乐团了。

1949年，战后的德国百废待兴，然而德国人对于音乐的执迷和热爱依然不改。在巴伐利亚广播电台的努力下，指挥家欧根·约胡姆开始筹备一个新的交响乐团。出生于巴伐利亚的约胡姆第一次登台就是在这里指挥慕尼黑爱乐乐团，在那之后他虽然走遍了德国的许多城市，但是还没有在慕尼黑担任过一个乐团的首席指挥，这也许令他稍感遗憾，因而，此番的使命也就显得更为重要。

约胡姆很快就请到了一批杰出的器乐独奏家和室内乐高手作为乐团各个声部的首席，这是这支乐团从建团之日起就有着非同寻常的声音的一个最主要的原因，也是它能够以最快的速度达到世界水平的根本保证。就在它建立的这一年，耄耋之年的理查·施特劳斯回到他的家乡慕尼黑庆祝自己的85岁生日，于是，他理所当然地成为乐团的第一位客席指挥，在音乐会上指挥了自己的

作品。不久后，1949 年 9 月 8 日，施特劳斯就与世长辞，因而与巴伐利亚广播交响乐团的合作就成为他作为指挥家的最后一次露面。

约胡姆是一个有着深厚德奥音乐背景的指挥家，因此他所指挥的从巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬到勃拉姆斯、瓦格纳、布鲁克纳、施特劳斯的音乐都具有极其感人的特征。他对于乐曲所蕴含的性格、戏剧性和精神的探求远远超过了对于速度的方式和历史的背景等等表面因素的关注，因此他所指挥的音乐往往有严谨和朴实的感觉。他最喜爱的作品是那种型态严整的乐曲，他尤其善于利用内在逻辑的运动而将音乐中的情绪准确无误地表现出来。

在约胡姆的调教下，巴伐利亚广播交响乐团不仅成为德国最出色的广播乐团，而且也是公认的仅次于柏林爱乐乐团的德国代表性乐团。其演奏上的突出之处在于曲目范围之宽广和表现能力之优异。1957 年，约胡姆率领乐团参加了爱丁堡音乐节，在音乐界引起了轰动；第二年，他又与乐团一同赴美国演出，同样受到热烈的欢迎。约胡姆所创立的柔软而透明的乐团音响，直到他离开多年之后还顽强地存在于乐团的演奏之中，已经成为乐团典型的传统音色了。

与其他广播乐团一样，巴伐利亚广播交响乐团除了大量演奏经典作品以外，也负有推广当代音乐创作的使命，以音乐会表演和广播录音等方式对当代作曲家予以支持和帮助，这在一定程度上使乐团成为欧洲最重要的当代音乐教育团体。

自约胡姆之后，担任过乐团首席指挥的还包括库贝利克和柯林·戴维斯。作为杰出的指挥家，他们两人都为乐团的发展发挥了不可低估的作用。1993 年，洛林·马泽尔成为乐团的音乐总监。

近年中，巴伐利亚广播交响乐团的音乐会经常是围绕着某一

主题来设计和展开的，比如以《庄严弥撒》作为高潮的贝多芬交响乐作品的巡回演出，"从帕勒斯特里那到斯特拉文斯基 教堂音乐巡礼"，以《安魂曲》作为结束的莫扎特作品，以及马勒、布鲁克纳和舒伯特的交响曲全集等。这种选题方式既说明乐团在选择作品时的宏观性和思想性，也说明乐团在保留曲目方面范围之宽。

要指出的是，巴伐利亚广播交响乐团从诞生之日到现在还不到半个世纪，这一切成就都是在这短短的时间里取得的。

德累斯顿国家乐团

(Staatskapelle Dresden)

德累斯顿最初的音乐团体无疑是选候莫里茨公爵所选定的管乐队，这个由8到9名管乐师和1名鼓手组成的乐队被用作宫中的音乐表演和军事活动。这种管乐队存在了几个世纪，尽管其间人员的组成上略有变化，但始终活跃在宫廷里。1548年，莫里茨选候还正式组建了宫廷乐团，这便是德累斯顿国家歌剧院和国家乐团的前身了。

宫廷乐团的首任指挥是歌手兼作曲家约翰·瓦尔特，当时，乐团的任务比较单一，只是在教堂的仪式上作为圣事的补充。瓦尔特在这里最早把佛兰芒作曲家若斯坎的作品介绍到德累斯顿，并且也近水楼台地 把自己的许多作品搬上舞台。瓦尔特的继任者包括马泰乌斯·勒·梅斯特、斯坎德洛和皮奈罗·迪·吉拉尔蒂，在他们的共同发展下，乐团早期的演出传统形成了。这3位指挥不可胜数的作品在这里得以演出，其中显示了晚期尼德兰的复调技巧。

乐团初建时，成员中有19名歌手和1名管风琴师，在随后的年代里，歌手和乐手的数量都有了明显的增加，到了1606年，这

个数字已经达到 47 人。据一份资料显示，1593 年时，乐团的乐器中包括小提琴、维奥尔[①]、长笛、古双簧管、圆号、风琴、短号、小号、长号、鼓、琉特琴和管风琴。

1617 年，作曲家许茨成为宫廷乐团的指挥，他在乐团的表演曲目中又增添了一大批自己创作的宗教作品。1618 年到 1648 年的“三十年战争”蔓延到萨克森后，不可避免地给宫廷乐团的生存带来了极大的负面影响，在 1632 年后，这里尚有 39 名成员，但是到了 1639 年，只有 10 人硕果仅存，使演出几乎难以为继。在此期间，许茨更是频繁地出没于各地的宫廷中，到处演出他的作品，只是在偶尔的机会下才回到德累斯顿指挥宫廷乐团。从 1641 年开始，许茨下决心重建乐团往日的辉煌，经过他的努力，6 年后人员又增加到 21 人。1665 年，选候乔治二世将自己的乐队与宫廷乐团合并，使其人数有了明显的扩大，也在萨克森宫廷的趣味中增加了意大利音乐的成分。在 17 世纪，宫廷乐团中的许多演奏者同时也是重要的作曲家。

在 18 世纪，宫廷音乐的价值取向一直变化不定，在法国风格和意大利风格之间摇来摆去，意大利歌剧和法国芭蕾表演在宫中都是常事，但是宫廷乐团的表演一直是宫廷音乐兴趣的中心。有时，他们的演出也借用宫廷中的号手和笛手来加强效果。在这个阶段，宫廷乐团的声乐和器乐演员的主要任务有三项：演出意大利歌剧；在教堂中演出宗教作品；举办小型的室内乐演出。虽然教堂本身也有其专属乐师，但是在大型作品的演出中，却不得不借助于宫廷乐团的帮助。

萨克森在 1756 年开始的“七年战争”中的失败，使这里的经济受到了一次致命的打击，德累斯顿这座城市也在战火中遭到很

① 维奥尔：中世纪的提琴，现代提琴的前身。

大程度上的破坏。选候奥古斯特三世是一位颇具知识的音乐鉴赏家，也是一位出色的键盘演奏家，他有几分焦虑地惟恐在宫中舞弄音乐的传统被断送。于是，乐团被缓慢地重新组建起来，又开始在宫中的歌剧、教堂和室内乐演出中焕发了生机。这一时期，乐团最杰出的人物是瑙曼，在他从1776年到1801年任指挥期间，乐团恢复了往日的水平，特别在教堂音乐的表演中达到了前所未有的高度。在器乐方面，维也纳的音乐作品占据了相当重要的位置，海顿的交响曲、莫扎特的键盘协奏曲和室内乐作品以及其他一些维也纳次要作曲家的乐曲成为经常演奏的内容。

19世纪初，德国歌剧与意大利歌剧的激烈竞争也充分反映到宫廷乐团的表演内容中。受到普通民众热爱的德国歌剧和被宫廷奉为经典的意大利歌剧之间居然有着水火不容的芥蒂，一方代表的是大众的口味，另一方代表的是贵族的欣赏习惯。在大势所趋下，宫廷中在1817年开始演出德国歌剧，由作曲家威伯作为指挥。威伯任职期间上演的德国歌剧有贝多芬的《费德里奥》、莫扎特的作品以及他本人创作的《魔弹射手》和《优利安特》等。1826年威伯在伦敦过早的逝世使德累斯顿宫廷中德国歌剧演出的一个黄金时代宣告结束。与威伯几乎同时在宫中指挥意大利歌剧演出是弗朗西斯科·莫尔拉齐，根据现有的记载，他是一位出色的乐队训练者。

在19世纪中期曾经对德累斯顿音乐生活产生了几十年影响的是卡尔·戈特利布·赖辛格，在1858年，他终于将乐团的音乐会向社会公众开放，并形成惯例；而在此之前，威伯、瓦格纳和其他人也曾做过这项尝试，但都没有获得成功。

在威伯逝世的17年后，瓦格纳开始成为他真正意义上的继承人，使他未竟的计划和设想得以付诸实施。瓦格纳在宫廷乐团任指挥期间，指挥了他本人的许多歌剧的演出，同时也重演了格鲁

克的作品，而其中最令人难忘的是他在1846年的复活节演出中指挥了贝多芬的第九交响曲，这项演出曾被认为是重新发现了这部杰作的价值。他戏谑地将乐团称赞为“神奇的竖琴”，正是由于乐团的一贯优秀表现激发了他在管弦乐写作方面的能力。激进的瓦格纳在1849年德累斯顿“五月暴乱”中的活动使他最终不得不远走他乡，但是他的歌剧已经成为这个城市文化中的一个重要的组成部分。

继瓦格纳之后，卡尔·奥古斯特·克莱伯斯执掌了乐团，在1874年，尤利乌斯·里茨成为第一位音乐总监。在恩斯特·冯·舒克任音乐总监后，乐团进入了它历史上最光彩夺目的年代，他是瓦格纳晚期作品的忠实捍卫者，在他任职的时候德累斯顿国家歌剧院汇集了许多名噪一时的歌唱家，他在1901年首演了理查·施特劳斯的歌剧《火荒》，由此开始了在整个20世纪里德累斯顿国家歌剧院与施特劳斯的不解之缘：1905年的《莎乐美》，1909年的《厄勒克特拉》和1911年的《玫瑰骑士》。一大批著名歌唱家构成了舒克豪华的施特劳斯阵容。作为音乐会指挥家，舒克对于年轻的德国作曲新秀给予了特殊的鼓励，使他们的新作的演出不再困难重重。

在第一次世界大战期间和结束后，德累斯顿国家歌剧院拥有过诸如赫尔曼·库茨巴赫、库特·施特里格勒和弗里茨·莱纳这样名声显赫的指挥。弗里茨·布施从1922年起担任音乐总监，直到1933年被纳粹政府赶下这个位置。他进一步提高了乐团在歌剧伴奏中和在音乐演奏中的水准，并且也以大量演出当代作曲家的作品来支持新音乐的发展。他任职时演出了普菲茨纳、兴德米特、布索尼和魏尔等人的作品，并且保留了舒克开创的施特劳斯传统，于1924年首演了《间奏曲》，又在1928年组织了由施特劳斯本人指挥的《埃及的海伦》的首演。

在卡尔·伯姆于1934年到1942年任音乐总监期间，德累斯顿国家歌剧院仍然与施特劳斯的作品有着难以分割的联系，他指挥了《没有影子的女人》的首演，但是4场演出之后就被当局勒令停止，原因是歌剧脚本的作者斯特凡·茨威格是一位犹太人。

在第二次世界大战中，德累斯顿遭到了严重的破坏，几乎被炮火夷为一片平地，所有的建筑物都受到了不同程度的损坏，国家歌剧院和国家乐团的演出场所也不例外。在战争结束不久一段时间里，重建后的歌剧院和乐团不得不在临时的大厅里演出，直到1948年新的国家剧院建成之后才转移到永久性的地点。在战后出任指挥的有约瑟夫·凯尔贝特、鲁道夫·肯培和弗朗茨·康维茨尼。从50年代起，德累斯顿国家乐团通过一系列的巡回演出和大量录制唱片而获得了很高的声誉。然而，这一段时间里指挥更换频繁，一般任期往往很难超过5年，如洛夫洛·冯·马塔齐克、奥特玛尔·休特纳、库特·桑德林和马尔廷·特诺夫斯基都短期在此执棒，却很难对于乐团的传统产生深远的作用。

赫伯特·布隆施泰特从1969年开始与德累斯顿国家乐团合作,1972年成为乐团的客席指挥,1978年担任了音乐总监的职务。他两次率团访问日本，并且赴奥地利、苏联、捷克、匈牙利、瑞典等国巡回演出，还参加了在萨尔茨堡、维也纳、爱丁堡和瑞士、荷兰以及德国其他地方举行的音乐节。

朱塞佩·西诺波里1992年担任德累斯顿国家乐团的总监后，成为乐团历史上少有的德奥体系之外的指挥家，这无疑将会对乐团的发展带来微妙的影响。对于这个历史悠久的乐团来说，如何在新的环境下焕发出古老传统的魅力，是一个值得研究的课题。

莱比锡格万特豪斯管弦乐团

(Gewandhausorchester Leipzig)

1781年，一座名为格万特豪斯的新建筑在莱比锡落成了，在德语中，它的意思是“布业会馆”。在这里，莱比锡终于有了一个真正的音乐厅，而这座音乐厅也很快便成为整个城市音乐生活的中心。身为莱比锡最有影响的音乐家之一的希勒于这一年的11月25日指挥了音乐厅落成后的第一场音乐会，而担任演出的乐团和合唱团是在他于1775年建立的乐团基础之上扩大的，这个团体也从此立足于格万特豪斯，并最终得名为格万特豪斯管弦乐团。

从一开始，格万特豪斯管弦乐团就建立了漫长的音乐季，从头一年9月29日的米迦勒节延续到次年3月的复活节，其跨度之大前所未有。音乐会通常在每个星期四举行，长期以来已经成为惯例。

相继在希勒之后指挥格万特豪斯管弦乐团的是3位水平差强人意的二流音乐家，但是在这个阶段，乐团的指挥几乎只对声乐部分负责，而由乐团的首席来指导序曲、交响曲和协奏曲的排练和演出。乐团的这种独特方式由一系列杰出的首席加以巩固，如其中最为著名的巴尔托洛米奥·坎佩洛蒂和卡尔·马泰，马泰还

将乐团中弦乐各声部的首席组成了格万特豪斯四重奏团，定期举行室内乐音乐会。格万特豪斯管弦乐团对于古典音乐的出色演绎就是在此时树立起威望的。1789 年莫扎特本人在这里举办了一场他个人作品的音乐会，演奏了他的两首钢琴协奏曲和两首交响曲；贝多芬的交响曲也很早就在这里登台，第一交响曲在维也纳首演后仅仅一年就于 1801 年在这里演奏，随后是 1807 年演出的第三交响曲和 1809 年的第五交响曲。许多大型声乐作品也包括在乐团的曲目中，海顿的《创世纪》于 1800 年上演，第二年上演的是他的另一部清唱剧《四季》。

从最初，格万特豪斯管弦乐团就与教堂和剧院音乐活动有着密切的联系，它的成员按照协议为来访的意大利歌剧团伴奏，从 1817 年起它也开始为本地的歌剧演出伴奏。

门德尔松在 1835 年成为格万特豪斯管弦乐团的指挥，直到他于 1847 年逝世为止。在前后 12 个春秋岁月里，他成功地利用自己的不懈努力和满腔热情而将乐团训练成为当时德国最优秀的乐团之一。他在职期间指挥了各种声乐和器乐作品的演出，大大提高了音乐的演出标准，扩大了乐团的曲目范围，也为乐师们增加了工资。门德尔松向莱比锡的公众介绍和推荐了许多当时并不太为人所知的不朽之作，比如巴赫的《马太受难曲》就是在他 1841 年的演出后才被人重新“发现”，并成为举世公认的经典。同时他还为许多音乐史上非常重要的作品举行了世界性的首演，其中最著名的有舒曼的第一、第二、第四交响曲和《天堂与仙子》，由舒曼从维也纳带来的舒伯特的第九交响曲，此外还有门德尔松本人的第三交响曲、《吕伊·布拉斯》序曲和小提琴协奏曲。每当门德尔松离开莱比锡时，总是由两位出色的助手尼尔斯·加德和费迪南德·希勒暂时接替他的职位。在门德尔松时期，格万特豪斯管弦乐团还与许多客席指挥家和演奏家进行了合作，李斯特于 1840

年在这里演奏，柏辽兹在1843年演出了他的《幻想交响曲》和其他作品。

在门德尔松死后，人们才发现要想找到一个能够与之相提并论的人物几乎是不可能的。不久前才成为莱比锡歌剧院指挥的尤利乌斯·里茨填补了这项空缺，但是几年过去后他痛苦地发现同时拥有这两个职位对于他来说确实显得太过于沉重了，于是他放弃了格万特豪斯管弦乐团。随后执掌乐团的是加德和门德尔松的好友、他的小提琴协奏曲首演时的独奏者、乐团的首席费迪南德·大卫，但是，里茨于1854年又放弃了歌剧院转而回来指挥乐团，直到他最后离开莱比锡。尽管里茨是门德尔松的崇拜者，但却厌恶一切新鲜的东西，他曾把李斯特的交响诗称作“对艺术的玷污”。他的继任者卡尔·赖内克与他持有相同的艺术观点，所以乐团长期以来形成的对于新音乐采取宽容态度的传统到此时已经变得岌岌可危。不过，勃拉姆斯倒是受到了欢迎，他在1853年就第一次在莱比锡演出，1859年他与格万特豪斯管弦乐团合作演出了他的第一钢琴协奏曲，他还亲自指挥了第一交响曲的莱比锡的首演。赖内克也将勃拉姆斯的所有四首交响曲都作为自己的保留曲目，在一个演出季内经常上演。1879年，约阿希姆在这里首演了勃拉姆斯的小提琴协奏曲。其他客席指挥还包括瓦格纳，他于1862年指挥格万特豪斯管弦乐团演奏了他的《坦豪瑟》和《纽伦堡名歌手》序曲。理查·施特劳斯、格里格、柴科夫斯基等人也都与这个乐团有过合作，克拉拉·舒曼也是乐团最密切的合作伙伴之一，她于1885年曾与乐团在老的格万特豪斯音乐厅举行了最后一场音乐会。

从1882年到1884年，一座新的建筑在当时尚属市郊的地方平地而起，它包括一个能容纳1700人的大音乐厅和一个容纳640人的小音乐厅，这座建筑仍然被命名为格万特豪斯（布业会馆），

因为它虽然不再具有纺织行业的一个场所的功能，但是这个名字已经与乐团不可分割地成为一个整体。1884 年，3 场节日庆典音乐会被用来庆贺新音乐厅的落成和启用，但是却没有一位当代作曲家的作品被选入其中，音乐会的曲目是从巴赫到舒曼和斯波尔。

亚瑟·尼基什于 1895 年开始任职于格万特豪斯管弦乐团，直至 1922 年逝世。在世纪之交，乐团的成员已经从 1781 年的 24 人到 30 人和 1850 年的 56 人增加到近百人。尼基什保持了乐团演奏勃拉姆斯的优良传统，同时也加入了柏辽兹、瓦格纳和李斯特的音乐，另外他也将当时在林茨和维也纳以外仍被当作一个有争议人物的布鲁克纳的交响曲列入音乐会曲目，在 1919 年到 1920 年的演出季中创纪录地演出了他的全部交响曲。施特劳斯、雷格尔、柴科夫斯基甚至勋伯格和戴留斯的作品也出现在尼基什的音乐会上，其中的有些作品是在这里首演。尼基什还举办了专门演奏古老作品的音乐会，由他自己边弹奏羽管键琴边指挥。

尼基什死后，布施和普菲茨纳立即作为客席指挥在这里出现，随后富特文格勒成为首席指挥，但是在莱比锡以外的大量演出活动耗去了他的主要时间和精力，使他无暇顾及格万特豪斯管弦乐团的成长与建设，也严重损害了乐团的名望，1929 年，他不得不辞去职务。在他之后的布鲁诺·瓦尔特虽然在莱比锡获得了极大的成功，但是却在纳粹的淫威之下于 1933 年黯然离去。1936 年，有犹太血统的门德尔松的作品在德国被禁止演奏，他在格万特豪斯音乐厅前的塑像也被拆除。

在困难的战争年代，格万特豪斯管弦乐团的音乐会并没有停止，但是此时的演奏曲目几乎仅限于古典作品以及被当作偶像的瓦格纳和布鲁克纳。1943 年 12 月 4 日，格万特豪斯大厅在空袭中被炮弹摧毁。

战后格万特豪斯管弦乐团在很长的一段时间里一直没有真正

属于自己的音乐厅。在乐团重新获得国际声望的过程中，弗朗茨·康维茨尼曾经起过重要的作用，因此他也成为在莱比锡深受民众尊敬的人物，在他死后，10公里的街道上站满送葬的人。

格万特豪斯管弦乐团从1916年开始到国外旅行演出，到了60年代，这类巡回演出有了增加，几乎每年都有一次。这一阶段乐团的成员扩大到180人，他们在乐团的音乐会、歌剧演出和从属于乐团的巴赫管弦乐团中演奏。乐团中的许多优秀演奏家同时也任教于门德尔松所创建的莱比锡音乐学院。

1970年，库特·马祖尔开始担任格万特豪斯管弦乐团的首席指挥，他以富于动力和热情洋溢的指挥方式把这个有着悠久历史和丰厚传统的乐团带入了新的时期，特别是在唱片录音方面，一改以往的旧貌，积极开拓唱片市场，推出了许多令人赞叹的名盘。

1981年，第二次世界大战中化为废墟的格万特豪斯得以在莱比锡重建，格万特豪斯管弦乐团终于又一次有了自己的大本营。

伦敦交响乐团

(London Symphony Orchestra)

伦敦现存的年代最久的乐团是伦敦交响乐团，它的建团时间是1904年，然而于1895年成立的女王大厅管弦乐团与它有着千丝万缕的联系。组建之初的女王大厅管弦乐团是专门为了在伦敦有名的女王大厅所举行的逍遥音乐会而设立的，由亨利·伍德担任指挥。这项音乐会的巨大成功引来了在每星期天下午举行的另一系列的音乐会，并且在两年之后又增加了星期六下午的演出。到了1904年，伍德与乐团演奏员之间在有关的演出协议上发生了激烈的矛盾冲突，伍德的条款是每位演奏员每年可得到100英镑的薪俸，作为责任和义务，他们必须优先考虑女王大厅管弦乐团的演出安排，而不得在自己因故无法参加时让他人代替。冲突的结果是大约50名演奏员集体出走，另组了伦敦交响乐团。也许正是通过这次冲突所得出的经验教训，伦敦交响乐团从建团之日起就坚持成为一个完全由团员自治的组织，其管理委员会在演奏员之间选举产生。这种自己管理自己的组织结构后来被伦敦的大多数乐团所采纳。

汉斯·里希特接受了1904年6月9日在女王大厅举行的伦

敦交响乐团开场音乐会指挥的邀请，此后不久他就被正式授予了乐团首席指挥的头衔。

在成立后的40年中的大部分时间里，伦敦交响乐团由于缺乏经常和完善的经济来源或赞助，只能通过与指挥、音乐协会和其他组织之间的雇佣关系来获得生存的必需条件，每年只能演出数量极为有限的音乐会，这对于一个完全依靠演出费来维持的乐团来说无疑是严峻的考验。尽管如此，它早在1906年就有了第一次出国旅行的机会，在巴黎由查尔斯·斯坦福、爱德华·科洛纳和安德列·梅萨热共同指挥了两场音乐会。1912年，乐团还在尼基什的率领下成为第一支赴美国和加拿大演出的英国乐团。

1907年，伦敦交响乐团在科文特花园举行了第一次德国歌剧的演出季，1920年，签下了它的第一个唱片录音合同，与理查·施特劳斯、作曲家瓦格纳之子齐格弗里德·瓦格纳、瓦尔特和魏因加特纳等指挥合作录制了一些早期的唱片。在战前，乐团的首席指挥包括尼基什、艾尔加和哈蒂，此外，比彻姆、门格尔贝格和阿尔伯特·柯茨也在不同的时间里与乐团保持了稳定的合作关系，对乐团产生过意味深长的影响。

战争期间，尽管乐团惨淡经营，但是由于环境的极端恶劣，一切努力几乎等于徒劳。当时乐团70%的成员都从军入征，而乐团赖以生存的女王大厅于1941年5月11日在空袭中毁于一旦，这座自从1893年启用以来在伦敦音乐生活中起着重要作用的音乐厅的消失对于职业音乐家和音乐会听众都是一个沉重的打击，而伦敦交响乐团也就此停止了战时的一切活动。

1945年以后，乐团进入了缓慢的恢复阶段。从1950年到1954年，在约瑟夫·克里普斯任首席指挥期间，乐团的演奏有了明显的改观。可以说，今天伦敦交响乐团所达到的境界都是在那个时候由克里普斯开创的。50年代后期，随着对于乐团内部的大规模

的重新组织，吸收了一部分新的中坚力量，而剔除了原有的不合格的成分，使乐团演奏家的整体水平有了本质的变化，这才带来了在下一个 10 年中乐团突飞猛进的发展并最终使其跻身于欧洲一流乐团之中。1963 年，乐团有史以来第二次出访美国，随后一年作为第一支环游世界的英国乐团访问了日本、韩国、印度、香港、伊朗、土耳其、以色列、美国和加拿大。从那时起，伦敦交响乐团一直是大型国际音乐节的常客，也是唱片公司竞相争取的对象，同时，它在伦敦的音乐季也是门庭若市，听者如潮。1981 年，乐团迁入了新落成的能够容纳 2000 名观众的巴比干艺术中心音乐厅。

在克里普斯之后担任伦敦交响乐团首席指挥的是法国人皮埃尔·蒙特，他加强了乐团的合奏训练，使之逐渐成为一个整体，无论演奏难度多大的作品时，都像指挥家手中的一件乐器，发出整齐划一的声音，绝不容许半点瑕疵。生于布达佩斯的伊斯特凡·克尔特斯由于艺术要求上的权力问题而曾与乐团发生争执，面对伦敦交响乐团这样一个高度自治的独立性极强的乐团，指挥家往往会感到茫然不知所措，它那种惟以乐团利益为目标的立团之本常与指挥产生尖锐的对立，万般无奈之下，克尔特斯在任期刚刚 4 年后便拂袖而去。不过，他在伦敦的音乐会，他率领乐团的几度国际旅行以及他与乐团共同录制的许多唱片，都记载着这位指挥家所创下的成功业绩。

从 1968 年到 1979 年任职于伦敦交响乐团的安德列·普列文是一个富于传奇色彩的人物，也是极少数在古典和流行音乐两个领域里都取得不凡成就的奇才。通过音乐会、唱片和电视节目，普列文给乐团同时也给他本人都带来了巨大的声望。他曾经率团 5 次出访美国，也到过前苏联等国家演出，在英国，他与伦敦交响乐团一同成为电视明星，他们所录制的电视节目极受大众喜爱，许

多人正是在这些节目中开始体会到古典音乐的奇妙之处。普列文在好莱坞从事电影音乐时所获得的训练和控制乐队的经验给了他在伦敦的工作以极大的帮助，自从加入伦敦交响乐团后，他的保留曲目也有了迅速的扩展，虽然他自称对于莫扎特有浓厚的感情，但是作为一位天才的指挥家，他无法摆脱柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫那些色彩斑斓风格绚丽的音乐的吸引。不可忽视的是，他也对于 20 世纪英国作曲家怀着兴趣和敬意，他甚至自诩为演奏当代英国音乐最多的指挥家。由于谦和的个性，普列文与乐团一向相处融洽，甚至面对伦敦交响乐团这样一个常常在原则性事物上凌驾于指挥之上的乐团时，也能够采取一种松驰的态度，这就为与之合作创造了轻松的氛围与和谐的空间。

阿巴多于 1979 年继普列文之后入主伦敦交响乐团，这使这个乐团保持了只聘任一流指挥家为首席指挥的传统。阿巴多进一步巩固了由他的历届前任为这个乐团所开辟的天地，并使其有了新的发展。在欧洲，伦敦交响乐团能够后来居上，与维也纳爱乐乐团和柏林爱乐乐团呈鼎足而立之势，阿巴多功不可没。他在舞台上的表现令人们回忆起在第二次世界大战结束后的 10 年里曾经在欧洲和美国的交响乐团及歌剧院中叱咤风云的一代大师以及他们那种已经消失的风格和荡然无存的气质。很多人认为阿巴多继承了托斯卡尼尼的风范，将他的许多特征与自己的个性加以巧妙的融合。阿巴多从 1966 年开始与伦敦交响乐团有了密切的合作，到了 1972 年，他甚至宣布自己在英国的全部出场仅限于伦敦交响乐团，除此之外不再与其他乐团一同登台。1973 年，他率领这个乐团赴萨尔茨堡音乐节，这也是有史以来参加这项规模庞大的音乐节的第一支英国乐团。由此，他成为这个乐团的新一任领袖只是顺理成章的事情。尽管此时他在世界范围内还远没有达到名望

的巅峰，绝非炙手可热的人物，但是后来他在任职过程中所表现出的才华确实证明了这是一次明智和富于远见的选择。

伦敦交响乐团在阿巴多之后，迎来了美国人迈克尔·蒂尔森·托马斯。他曾于1969年在波士顿交响乐团一场音乐会的中途顶替因病而不得不退场的斯坦伯格，立即被热烈的舆论称为非凡的指挥新秀，随后在这个乐季中他被邀指挥波士顿交响乐团演出37场之多。他常常批评现在的指挥家们只知演奏从海顿到20世纪初期的音乐，认为如果不了解这些音乐的来龙去脉，是无法出色理解和表现它们的。正是由于这种鲜明的个性，使托马斯在舞台上显得独特而引人注目。而在他的领导之下，伦敦交响乐团正发生着期待中的变化。

伦敦爱乐乐团

(London Philhamonic Orchestra)

1932年，指挥家托马斯·比彻姆因长期以来一直无法与当时伦敦已有的乐团达成合作上的默契，最终下决心组建一个完全置于自己的掌控之下的乐团。那些采取自治方式实施管理的乐团，总是对于指挥提出种种条件，使他难以坚持自己的艺术主张，更不可能树立起指挥的绝对权威。此时的比彻姆已经是一位在伦敦音乐界享有至高声望的指挥家，他不能容忍自己在乐团中的一切权力都服从于他人的监督之下，更不能让自己对于音乐作品的理解和处理要看别人的眼色行事。于是，在接受了英国广播公司交响乐团的经验之后，他自己亲自出面将一批当时英国最优秀的器乐演奏家罗致门下，成立了伦敦爱乐乐团。乐团的首批阵容可谓豪华：首席小提琴手保罗·伯德；首席双簧管手莱昂·古森斯，他还是著名指挥尤金·古森斯的兄弟；以及首席单簧管手雷金纳德·凯尔。

1932年10月7日，比彻姆在女王大厅指挥了伦敦爱乐乐团成立后的第一场音乐会，以此来向世人宣布一个新的高水准交响乐团终于在伦敦这个交响乐团云集的城市登堂入室。开场音乐会

的曲目完全是比彻姆式的：柏辽兹的《罗马狂欢节序曲》，莫扎特的第三十八交响曲和理查·施特劳斯的《英雄的生涯》等。在比彻姆的调教下，这支新兴的乐团很快就脱颖而出，甚至在一定程度上威胁着在此之前稳坐伦敦乐团第一把交椅的伦敦交响乐团，成为伦敦交响乐活动的一支主导力量，并且能够与任何一支欧洲著名乐团相抗衡。除了拥有自己的系列音乐会以外，乐团还参加皇家爱乐协会的音乐会和科文特花园的夏季国际歌剧节演出，这些繁忙的活动为刚刚创立的乐团赢得了声誉。比彻姆还把乐团引入了国际舞台，1936 年在德国众多城市的演出和 1937 年在巴黎的演出都引起了很大的轰动，人们在面对这支成立不过几个年头的乐团所表现出来的优异水准时不禁拍案称奇，更令人难以想象的是它发展上的无限潜力。由此，人们不得不对比彻姆挖掘一流演奏人才的本领叹服不已。

比彻姆一生中多次参与和主持组织乐团或歌剧团体的创建，1906 年建立新交响乐团，1908 年组建比彻姆交响乐团，1923 年组建比彻姆歌剧团，此外，伦敦爱乐乐团和此后的皇家爱乐乐团等著名乐团也都是由他一手策划并建立起来。在组建伦敦爱乐乐团的时候，正是由于他的独具慧眼，使许多英国最出色的器乐演奏家都汇集到他的门下，为乐团打下了成功的基础。

当第二次世界大战开始的时候，比彻姆离开了伦敦，前往澳大利亚、加拿大和美国等地旅行，并最终选定了西雅图交响乐团作为落脚之处。比彻姆的一去不复返给正处于上升过程中的伦敦爱乐乐团造成了一阵关于生死存亡的恐慌，很难想象一个群龙无首的乐团在战时那种极端艰苦的环境中能够生存下去，就连乐团的许多团员也抱着悲观无助的思想。最终乐团的全体成员一致认为与其将乐团解散，不如靠自己的力量使它重获新生。于是他们决定以自己管理自己的自治方式重新开始活动，由一个在全体团

员中选举产生的管理委员会来负责乐团的重大事务。他们筹集了足够的财力支援，以使乐团在战争期间仍然可以维持其演出，并给团员带来生机。在当时的很多情况下，支付了演出音乐会所必不可少的开销之后，乐团几乎所剩无几，而演奏家们正是靠分享这些极为有限的报酬才得以养家糊口。

这种同甘共苦的工作方式给伦敦爱乐乐团的将来产生了巨大的影响。1945年战争结束后，他们仍然选择了自治这条乐团管理之路。对于他们来说，这绝不是一种特殊情况下的权宜之计，而是充分保护每一位演奏员自身权益并维持乐团的生存和发展的一条卓有成效的道路。

战后，比彻姆回到了伦敦，可是当他试图与多年前被他所抛弃的伦敦爱乐乐团重归于好、破镜重圆的时候，却遭到了乐团毫不犹豫的拒绝。无可奈何的比彻姆只得自寻出路，而乐团却也并不急于确定其首席指挥的人选，只是通过大量的客席指挥的活动来保持其演奏上的活力。在这段时间里，许多战时被人们淡忘的指挥家都曾经与这个乐团共同工作，既找到了自己往日的辉煌，也使乐团在适应不同风格的指挥和作品方面有了长足的进步。

在这个时期，来自阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团的指挥家爱德华·范·贝努姆与伦敦爱乐乐团建立了稳固的关系，并于1949年被任命为乐团的首席指挥。但是由于身体状况欠佳，同时也由于音乐厅管弦乐团的繁重工作，贝努姆在任职仅仅两年后就不得不宣布辞职。

来自于伦敦市政委员会的一笔每年2.5万英镑的财政援助给处于恢复期的伦敦爱乐乐团注入了生机，乐团在这项经济支持下，可以与其成员签订长达一年的合同，有了基本的生存保障。但是当这项补助在这个委员会下属的皇家节日大厅于1951年开张纳客之际而被终止，从而给乐团带来了又一次严重的生存危机，1957

年，它不得不取消了与团员之间每年一度的合同，而代之以按音乐会的场次分发薪水的方式。一项不愿透露底细的 1.5 万英镑的无息贷款成为乐团度过难关的惟一途径。

1951 年就任乐团首席指挥的阿德里安·鲍尔特对于乐团走出困境起了极为特殊的作用，这在很大程度上有赖于乐团在鲍尔特棒下演奏水平的提高。对于这样一个乐团来说，摆脱经济上的窘境最好的办法是尽快使乐团的面貌焕然一新，以争得更多的赞助和更多的音乐会演出机会。鲍尔特于 1951 年率伦敦爱乐乐团出访德国，1956 年又访问了苏联，成为第一支赴这个国家演出的英国乐团，其价值和意义似乎远远超越了音乐会本身，而成为一个重要的历史事件。尽管此次巡演后不久，鲍尔特就辞去了首席指挥的职务，但是他仍旧与乐团保持了密切的关系，成为其荣誉总监。

此后就任首席指挥的威廉·斯坦伯格仍与他的前任一样为乐团建立其经济支柱和达到更高表演水平而煞费苦心，随后是约翰·普里查德和伯纳德·海廷克。伦敦爱乐乐团似乎一直对于来自音乐厅管弦乐团的指挥抱有浓厚的兴趣和特殊的好感，此时的海廷克与当年的贝努姆一样也是身兼二职，同时担任着这两个乐团的首席指挥。不过，此时正值年富力强的海廷克对于这样的任命并不觉得吃力，他对于伦敦爱乐乐团一直有着亲密的感觉，在鲍尔特当年率团访问苏联时，他就作为乐团的客席指挥出现在指挥台上，此番正式就任首席指挥，对他来说不过是多年愿望的结果。每年，海廷克要在两个乐团之间往来奔波，在阿姆斯特丹举行 50 场音乐会，而在伦敦也有 25 场演出。也许正是这段时间在伦敦的表现为海廷克日后入主科文科花园皇家歌剧院打下了必要的基础。

从建立的最初，伦敦爱乐乐团就立下了不过多地依赖于某一

位指挥的传统。这也许与他们被比彻姆置之不理后曾经面临绝境的经历有关。通过与大量客席指挥的合作来建立自己的演奏风格，这样无论与哪位指挥发生什么矛盾，都可以轻松地面对，乐团的自主权正是在这种自己握有生杀大权的形式下得以体现。在这种情况下，乐团在选择首席指挥时，似乎便可能不必过多地考虑他的任职背景，不用担心他会为别的乐团花费太多的精力而无法在这里全心全意地工作。从乐团的方面去想，更为松散甚至游离的关系也许正是他们的目的，这样自然就避免了将重心集中于一人之上的显而易见的弊端。另外，对乐团音乐演奏风格来说，在众多客席指挥与首席指挥交替指导下，乐团更容易保持一种固有的模式，并且不断融入新鲜的内容。有些乐团因为长时间将其发展维系于一人，结果到一定程度后反而很难突破瓶颈；而一旦出现指挥的更迭，更是免不了对乐团的风格产生伤筋动骨的后果。伦敦爱乐乐团在创建几十年后仍然能在很大程度上保持着比彻姆所创下的精致优雅的室内乐式的合奏传统，其缘由就是风格自始至终没有遭到粗暴的人为破坏。

1979年对于索尔蒂的任命显然也是这种合作思维的产物。此前索尔蒂已经是芝加哥交响乐团不可缺少的灵魂人物，因此他绝不可能将主要的时间和精力都投注于伦敦爱乐乐团，这是一个再明显不过的事实。然而乐团方面并没有对此过于在意，其用人的标准由此可见一斑。

伦敦爱乐乐团每年常规的音乐会都是在皇家节日大厅举行，另外作为补充的是在皇家阿尔伯特大厅举行的名为“轻松古典音乐”的廉价系列音乐会，此外，它还经常出席各种大型的音乐节。从1964年开始，它成为格林德堡夏季歌剧节的常驻乐团。大量的国际性巡回演出也使乐团的声望远远超出了英国本土，1962年它曾经赴印度、香港、澳大利亚和菲律宾等地演出，1970年第一次

访问美国，1973 年还到过中国。

1990 年，伦敦爱乐乐团做出了一项令人震惊的决定，聘请年仅 30 岁的奥地利人弗朗兹·韦尔泽-莫斯特担任首席指挥。这是一个大胆的举动，但也同样隐藏着危机。

韦尔泽-莫斯特出生于布鲁克纳的家乡林茨，25 岁就在萨尔茨堡音乐节上登台，26 岁时第一次与伦敦爱乐乐团合作，第二年就获得了率领这个乐团在欧洲巡回演出的机会。在前任首席指挥克劳斯·滕斯泰特因病无法继续履任的情况下，成为乐团的新一届首席指挥。韦尔泽-莫斯特如此年轻就被委以大任，显然出乎所有人的意料。他本想依靠自己的魅力将伦敦爱乐乐团引上世界级乐团的位置，然而事与愿违，在他接手之后，乐团的财政状况欠佳，一些优秀的演奏家纷纷离去，给乐团的前景蒙上了一层迷雾。万般无奈之下，韦尔泽-莫斯特在他的第一个任期未满的情况下便挂冠求去。

皇家爱乐乐团

(Royal Philharmonic Orchestra)

这是指挥家托马斯·比彻姆一生中所创立的最后一个交响乐团。在第二次世界大战后，从美国回到伦敦的比彻姆一直苦于手中没有一个完全属于自己掌握的乐团，无法重新施展自己在舞台上的雄图大略，他一次又一次迫切地感到建立一个乐团的重要性。尽管活跃在伦敦音乐生活中的伦敦爱乐乐团是他在战前亲手建立，但是如今这个乐团已经非常坚决地将他拒之门外，其他的乐团也对他采取了不冷不热若即若离的态度。于是，为了重新开始自己的指挥生涯，再现往日的辉煌，比彻姆再一次向世人宣布，一个由他所创建的新的交响乐团即将诞生。

就在离预定的新乐团首场演出时间还剩下不到 3 个星期的时候，比彻姆才匆匆地凑齐了乐团的全部成员。短暂而紧张的排练之后，1946 年 9 月 15 日，比彻姆带领着他的新乐团在伦敦南部克罗伊登的戴维斯剧院首次亮相。

不用说，这个新组建的乐团无论在乐团内部事务上还是在艺术观点上都完全由比彻姆直接操纵，为此他专门成立了一个公司来帮助他实现这一目的。乐团的经济来源主要靠录制唱片的收益，

比彻姆依靠他在美国的声望吸引了许多美国的唱片公司。另外，他还与从上个世纪起就已经存在于伦敦的皇家爱乐协会达成了协议，由这个新乐团来承担协会每年的音乐会演出，这项协议不仅给新乐团以更加稳固的经济保障，而且还给它的名称上加进“皇家爱乐”的字样，正式得名为皇家爱乐乐团。到了1963年，由于与皇家爱乐协会的协议条款未能达成一致，双方不再合作，因此乐团的名称便不可避免地出现了法律上的问题。在双方纠缠不清相持不下时，女王于1966年7月正式授予乐团名称上的“皇家”字样作为前缀，从而最终解决了这个棘手的难题。

从1948年到1963年，皇家爱乐乐团一直与格林德堡的歌剧演出有着十分紧密的合作关系。1950年，比彻姆率乐团访问美国，这是自伦敦交响乐团于1912年赴美国巡回演出之后第一支英国乐团访美，紧张的日程安排对于指挥和乐团都显得有些残酷，在64天内，他们先后在45个城市举行了51场音乐会，而演出的曲目中共有50首作品。这真是一次让人眼花缭乱的狂热之旅，然而乐团所到之处所受到的欢迎和赞誉则更让人激动万分。

1960年5月7日，81岁的比彻姆在朴次茅斯的同业公会大厅最后一次指挥了皇家爱乐乐团，这位从来不知疲倦的乐团创造者到此才走完了他在音乐舞台上的漫长旅途。第二个月，比彻姆提名鲁道尔夫·肯培为助理指挥，第二年，比彻姆与世长辞。

1963年，一连串沉重的打击使乐团的声望和士气都陷入低谷，落到了有史以来的最低点：格林德堡的歌剧演出停止了；与皇家爱乐协会的协议未能落实；甚至连乐团的名称都出现了问题。与此同时，肯培宣布辞职，乐团管理委员会的主席也宣布辞职。一时之间，乐团的生死存亡摆到了所有成员的面前。

在与比彻姆夫人讨论了乐团的前景之后，演奏员们选举产生了自治的管理委员会，由这个委员会来负责处理乐团的事务。从

比彻姆创立乐团时就沿用下来的首席指挥的至高无上的权力被废除了，取而代之的是乐团的团员自己来管理和经营，这样，与伦敦的其他几个独立的交响乐团一样，皇家爱乐乐团也走上了这条自治的道路。

肯培接受了乐团对他的新的任命，这项任命中包括首席指挥和艺术指导这两个职务。由于肯培对于皇家爱乐乐团所做的贡献，1970 年，乐团又授予他“终身指挥”的桂冠。然而，肯培最终还是在 1975 年离开了皇家爱乐乐团，转而投奔伦敦的另一个乐团——英国广播公司交响乐团去了。

在 1964 年到 1966 年之间，皇家爱乐乐团的主要演出场所是伦敦北部的一个电影院，被排除在掌管着英国音乐会补助的南岸国家艺术中心的几座音乐厅之外，也就无缘享受到来自于国家的财政支持，从而在一定程度上被排除在伦敦的主要音乐会活动之外。1966 年以后，它再度开始接受财政补助计划，同时也自己开办系列音乐会，并且还计划儿童音乐会的项目。乐团不再把自己局限于某一类音乐形态之中，而是更广泛地开拓音乐市场，甚至与流行乐队和歌手合作举行综合音乐会，演奏介乎于古典与流行之间的音乐作品。这种不拘一格的方针使他们在国内外的演出活动不断增加，1972 年，他们作为第一支英国乐团访问了非洲的西部。

在肯培卸任之后，安塔尔·多拉蒂一度担任皇家爱乐乐团的首席指挥，这位在芭蕾音乐方面有着极深功底的指挥家曾经使乐团在短期内有了新的提高。但是，几年之后，多拉蒂转往底特律交响乐团，几乎使皇家爱乐乐团在很长的一段时间里与世界一流指挥家绝缘。查尔斯·格罗夫斯、劳伦斯·福斯特和瓦尔特·维勒等都曾与乐团有过相对固定的合作，但却都由于自身能力的局限而无法将乐团引向新的高度。

安德列·普列文和弗拉基米尔·阿什肯纳吉的相继到来才使皇家爱乐乐团显示出新的活力。普列文在调动乐团潜能方面的功力，阿什肯纳吉的浪漫激情，都在很大程度上成为乐团在一定阶段内音乐表现上的热点，通过这个时期的大量优秀唱片而化作了永久的记忆。然而在为乐团带来新的声誉之后。阿什肯纳吉也不得不黯然离去，留给人们一个关于伦敦乐团的种种怪异之处的话题。

爱乐乐团
(Philharmonia Orchestra)

第二次世界大战结束之后，英国的音乐界出现了一片欣欣向荣的景象，许多战争期间离去的音乐家纷纷返回，以前濒于解体的乐团重新组建，新乐团的成立也在酝酿之中。与此相对应的是，音乐界的改朝换代也给唱片工业提供了前所未有的机遇，英国的唱片业正是在这个百废俱兴的时候出现了大发展的势头。1931 年成立的 EMI 唱片公司此时面临着来自其他唱片业新厂牌的压力，而它原有的签约音乐家如富特文格勒等大师相继谢世，因此处在既充满希望、又困难重重的关键时刻。此时，一位以其才能对 EMI 和音乐界都产生了巨大影响的人物出现了，这就是著名的唱片制作人瓦尔特·莱格。

在战火尚未完全平息之际，莱格就单枪匹马闯荡欧洲，抢先为 EMI 与许多仍然赋闲在家的音乐家签下了录音合约，从而为战后 EMI 庞大的艺术家阵容创造了极为有利的基础。1945 年，莱格萌发了建立一个专门为唱片录音服务的高质量交响乐团的念头。这一设想一方面基于伦敦拥有大批出色的演奏家这一便利条件，另一方面则主要是基于经济因素的考虑。唱片公司每年都要将大

笔酬劳支付给为其录制交响乐和歌剧的乐团，如果能够组织起一支专门从事录音工作的乐团，则会大大降低唱片成本，一劳而永逸。

莱格的工作进展得非常顺利，他首先组织了一支弦乐四重奏团，取名为爱乐四重奏团，并亲自指导其排练，随后不久又将其扩大为爱乐弦乐团。此后他很快便召集到了足够数量的乐师，最终成立了各个声部齐全的爱乐乐团。此时刚刚返回伦敦不久、手中还没有一支固定乐团可供驱使的托马斯·比彻姆成为乐团的第一位指挥。

1945 年 10 月 28 日，比彻姆指挥了爱乐乐团成立后的第一场公开音乐会，此举似乎也意味着这个乐团将不仅仅是一个专门为录音而工作的组织，乐团后来的发展也证明了它从来就没有将自己的活动完全局限于录音室。在以后的岁月里，爱乐乐团通过音乐会、旅行演出和唱片录音等多项内容为自己树立起了一流乐团的形象。在乐团创建后不久的 1947 年，82 岁高龄的理查·施特劳斯最后一次访问伦敦，便与这个新兴的乐团有了令人愉快的合作。1952 年，已经年届 85 岁的托斯卡尼尼最后一次在伦敦登台，也是在皇家节日大厅指挥爱乐乐团举行了两场勃拉姆斯作品音乐会。

对于爱乐乐团初期的发展起到了决定性作用的指挥是卡拉扬。由于曾经是纳粹党员这一事实，卡拉扬在战后一直被列入战犯的名单，禁止参加任何演出活动。在莱格的努力斡旋之下，军事当局解除了对于卡拉扬参加公开音乐活动的禁令，感激之余，卡拉扬也毫不犹豫地与 EMI 签下了 10 年的专属艺术家合约。此后，卡拉扬便担任了刚刚面世不久的爱乐乐团的指挥，在他的训练之下，乐团呈现出明显的上升势头。1950 年，卡拉扬被任命为爱乐乐团首席指挥，他与乐团共同录制了大量唱片，并于 1956 年率团赴美国演出。

在很长的一段时间里，唱片录音一直是爱乐乐团最主要的经济来源，而公开的音乐会演出则大都是依靠额外的私人或商业机构的赞助才得以进行。到了 1952 年，一项基金的设立使乐团最初的赴欧洲众多城市及全世界巡回演出的计划变成了现实。

当卡拉扬在国际音乐舞台上的地位日益显赫、不再有足够的时间指挥爱乐乐团之后，奥托·克伦佩勒成了最理想的继任人选。尽管在 1947 年，克伦佩勒第一次在伦敦指挥这个乐团时，很多演奏员都一度被他的手势搞得晕头转向而无所适从，但是为了选择一位在影响和能力上都与卡拉扬不相上下的指挥，从而足以弥补卡拉扬的离去给乐团带来的巨大损失，乐团还是首先想到了克伦佩勒。

1954 年，爱乐乐团首先与克伦佩勒签下了录音合约，第二年，已经年届七旬的克伦佩勒成为这个乐团的首席指挥。任何人都不会想到，在年过古稀之后，克伦佩勒竟然开始了新的生活。此时，富特文格勒已经逝世，托斯卡尼尼也退出了舞台，克伦佩勒理所当然地成为当时世界上德奥音乐最有权威的诠释者。他自称是古典学派的最后一人，以此来说明他对伟大的古典音乐传统的继承和发扬光大。

克伦佩勒的到来也使爱乐乐团进入了一个前所未有的新境界。在莱格的努力下，附属于乐团的合唱团建立起来，在 1957 年 11 月 12 日，克伦佩勒在皇家节日大厅指挥了由爱乐乐团和爱乐合唱团联合演出的贝多芬的第九交响曲。

然而好景不长。1964 年 3 月 11 日，莱格突然向公众宣布，由于在经济困境下无法保证乐团的正常工作，他决定终止爱乐乐团的活动。爱乐乐团陷入了前所未有的危机之中，乐团的团员们仿佛在一夜之间就从成功的喜悦而落入了深渊，失去了经济后盾，面临着解散的命运。在这个关键的时刻，乐团的团员自发地组织到

一起，经过反复研究做出了一个紧急的但也是意味深长的决定，他们从此将不再受制于任何组织和个人，按照其他伦敦乐团的样板，他们将乐团改造成一个完全自我管理、自主经营的团体。此时，他们给自己定名为新爱乐乐团，以示与过去的区别。在接受了继续担任指挥的请求之后，克勒佩勒还得到了一个新的头衔：新爱乐乐团的名誉会长。

在新的名称下，新爱乐乐团的第一场音乐会由克伦佩勒指挥，于当年的 10 月 27 日举行。

在 60 年代，由于年事已高和体弱多病，克伦佩勒逐渐减少了指挥，慢慢从音乐活动中隐退，与此同时，卡洛·马利亚·朱利尼、洛林·马泽尔和祖宾·梅塔等人建立了与新爱乐乐团的合作，扩大了新爱乐乐团的演奏曲目，使其呈现出与克伦佩勒迥然有异的面貌，在伦敦的音乐生活中产生了新的景象，尤其是朱利尼所指挥演出的威尔第的《安魂曲》等作品，给人以全新的感觉。在这个阶段，乐团也在完成歌剧作品的唱片录音之后以音乐会形式演出这些歌剧，这种操作简单、经济实惠的歌剧表演方式使音乐会听众接触到了许多生疏的歌剧作品。

克伦佩勒于 1973 年逝世。在此之前，人们一直在猜测新爱乐乐团新一届首席指挥的人选，但是出乎意料的是，乐团在这一年宣布由意大利的指挥新秀里卡尔多·穆蒂出任新的首席指挥。穆蒂的任命来得有些突然，就在这一年他曾经在爱丁堡音乐节上临时代替无法登台的克伦佩勒，也许正是受命于危难之时所表现出来的才智和勇气感动了上帝，也感动了乐团的演奏员。

就任后穆蒂工作认真卖力，也带来了乐团朝气蓬勃的精神面貌。1977 年，乐团令人不解地再次玩起了改名的把戏，这一次是把那个“新”字去掉，将其名称恢复为最初的爱乐乐团。

1984 年，另一位来自于意大利的指挥朱塞佩·西诺波利开始

了与爱乐乐团的合作。西诺波利本身也是一位作曲家，然而近些年还是靠指挥而在国际乐坛名声鹊起，他指挥时的犀利和稳健一直是最为突出的特征，也因此而颇得唱片公司的青睐。西诺波利指挥时手法与观念都相当新颖，因此在第一次指挥爱乐乐团后就立即被邀请担任首席指挥与音乐总监。但是，虽然西诺波利的上任给爱乐乐团带来了录制唱片方面的经济利益，却一直很难调整好与乐团的关系，他对于英国政府削减乐团赞助的批评和对英国乐团演奏水平毫不客气的揶揄也惹恼了自命不凡的伦敦新闻界。在第一个任期结束时，西诺波利险些不能保住自己的职位，只是由于他能够给乐团带来录音的利润，才使一纸合约有了延续的可能。

英国广播公司交响乐团
(BBC Symphony Orchestra)

与伦敦其他的大乐团相比，英国广播公司（BBC）所属的交响乐团是比较特殊的一个，它不需要市政府的音乐会演出补贴，不靠唱片录音来维持生计，来自于强大的经济后盾的支持使它的生存从来没有像其他的几个乐团那样在某一个时期内受到威胁。在拥有雄厚的经济基础这一点上，它无疑是非常幸运的。目前英国广播公司除了在伦敦的BBC交响乐团之外，还拥有BBC北方交响乐团、BBC苏格兰交响乐团和BBC威尔士交响乐团，其中以BBC交响乐团规模最大、水平最高。

英国广播公司在其成立的早期历史上最成功的事件就是在1930年创建了BBC交响乐团。在此之前，20年代的英国广播乐团人员少得可怜，有的甚至只有16名演奏员，因此面对音乐作品庞大的乐谱时总是不可避免地显得无能为力。到了1927年，在经济大萧条的年代里，为了削减开支，有的乐团只剩下了八重奏的编制，有的则将人员压缩到一半。

回顾BBC交响乐团的历史时，就不能不提到早已不复存在的新女王大厅管弦乐团。当原有的女王大厅管弦乐团于1904年发生

分裂、一部分团员组成了伦敦交响乐团之后，余下的团员继续活动，并在1915年给他们的名称加上了一个“新”字，成为新女王大厅管弦乐团。1927年，刚刚注册的英国广播公司将这个乐团全部置于自己的管辖之下，为日后的BBC交响乐团提供了一些基础。

1930年，刚刚组建的BBC交响乐团由阿德里安·鲍尔特指挥在“逍遥音乐会”上第一次出现在公众面前，它的可观阵容让那些习惯了十几个人、七八条枪的广播乐团的人大吃一惊。建团时乐团拥有114名演奏员，1934年增加到119人。它既可以组成演奏瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》所要求的三管编制的超大型乐团，也可以在必要时化成小型的室内乐团。世界著名的指挥家们很快便建立了与BBC交响乐团的合作关系，理查·施特劳斯、魏因加特纳和瓦尔特等都与这个乐团同台演出，1935年，它成为托斯卡尼尼所指挥过的第一支英国乐团。

当第二次世界大战于1939年爆发后，英国全国和地方性的广播网仍在继续播送着每日的节目。鲍尔特和BBC交响乐团的74名成员被疏散到了英国的南部城市布里斯托尔。英国广播公司的其他3个音乐团体也就是在这个时候建成的：BBC合唱团、BBC沙龙乐团和BBC军乐团。战争中的军事节目最初只有娱乐性的音乐内容，但是很快就接到了播送古典音乐的请求，于是，从属于英国广播公司的所有乐团开始为这类节目而演奏和录音。除了广播以外，它们还在临时的大厅或广场上为部队、工厂或公众举办音乐会。在战争中，人们在广播里最早听到的作品是肖斯塔科维奇的第七交响曲，这部乐曲的总谱从德国军队重重围困的列宁格勒通过外交包裹运送到英国。

战后，尽管大量的广播节目和唱片的录音占据了BBC交响乐团的主要活动内容，但是乐团仍旧有自己的演出季，并且通过现

场直播它在皇家节日大厅的音乐会而丰富着广播中的音乐节目。

在BBC交响乐团的历史上，鲍尔特是一个值得大书特书的人物。乐团刚刚成立时，尽管这里已经集中了英国全国最杰出的演奏人才，但是鲍尔特仍然对乐团的排练倾注了极大的热情。从属于广播公司这个特殊的背景使乐团可以拥有较多的排练时间，这给鲍尔特的工作创造了必要的条件。不久，BBC交响乐团的水准就远远地超过了当时许多其他乐团。它在1930年10月的首场音乐会上演奏的勃拉姆斯第四交响曲，竟然用去了鲍尔特12到15次排练时间。在战争爆发前，BBC交响乐团绝对可以在欧洲居领先地位，而在当时的伦敦，只有创建于1932年的伦敦爱乐乐团才是它的一个潜在的对手。

鲍尔特直到1950年才不得已而从BBC交响乐团首席指挥的位置上退休，因为作为一名国家公务人员，他已经超过了法定的退休年龄。在与这个乐团共事的20年间，他一共指挥了1536场音乐会，平均每年演出77场。

鲍尔特的继任者马尔科姆·萨金特是一位好指挥，但是只有在偶尔的情况下他才像一位伟大的指挥。他成为BBC交响乐团的首席指挥后，与伦敦的"逍遥音乐会"建立了持久的关系，这种密切的关系几乎一直延续到他1967年逝世，尽管在此之前的1957年他就已经离开了BBC交响乐团首席指挥的职位。

人们一般都把BBC交响乐团在50年代末期开始出现的水平下降归咎于在萨金特之后出任首席指挥的鲁道尔夫·施瓦茨水平不高，然而在乐团出现滑坡之后，多拉蒂的到任使情况大有改观，这位杰出的乐团训练者曾经多次使濒于绝境的伦敦乐团起死回生，既有此时的BBC交响乐团，也有60年代中期的伦敦交响乐团和70年代中期的皇家爱乐乐团。

在柯林·戴维斯之后于1971年出任首席指挥的皮埃尔·布

列兹使 BBC 交响乐团的音乐会曲目向 20 世纪大大地迈进了一步。布列兹对于新音乐作品的强烈倾向在一段时间里影响着乐团的曲目选择，当时，它是伦敦的大乐团中惟一一个频繁演出新创作的乐团。

肯培在 1975 年就任 BBC 交响乐团首席指挥，然而不幸的是任职一年之后他就因病逝世。在死前不久，他指挥乐团演出的勃拉姆斯第四交响曲一改其往日风格，变得狂躁而激烈，令许多人深感吃惊。

1977 年，BBC 交响乐团宣布，它将从下一个乐季起聘请来自俄罗斯的罗日杰斯特文斯基担任首席指挥。这是一个有趣的现象：罗日杰斯特文斯基是当时的苏联指挥家中对于英国音乐兴趣最浓的一位，但是 BBC 交响乐团显然不是需要由他来指导如何演奏英国音乐，罗氏身上的俄罗斯音乐传统才是他们追求的真正目标。

近年来，BBC 交响乐团的指挥棒终于回到了英国人的手中，它的现任首席指挥是安德鲁·戴维斯。

哈勒管弦乐团
(Halle Orchestra)

曼彻斯特是英国重要的贸易和工业城市，它的音乐生活主要框架由成立于1858年的哈勒管弦乐团的音乐会所构成，可以毫不夸张地说，由出生于德国的钢琴家和指挥家查尔斯·哈勒所创建的这个乐团已经在很大的程度上成为这座棉纺织业中心城市必不可少的音乐象征。

曼彻斯特最早的有关公共音乐会的记载是在1744年，音乐会上演奏的恐怕还不能称其为乐队，登台的只有一位羽管键琴师和三四名其他乐器演奏者。当时前来观赏音乐会的主要是那些住在离这个小镇较近地方的居民。在那个时期，为长笛而作的一些乐曲莫名其妙地受到了这里的人们的垂青，一时之间长笛竟然成了最受欢迎的乐器。1770年，在曼彻斯特市场大街的一家小酒馆里经常聚集起24位长笛手，或轮番表演或一齐演奏。后来，这项活动得以进一步发展，有了一个响亮的名称——“绅士音乐会”。1777年，一座能够容纳1000人的音乐厅在这里平地而起，成为“绅士音乐会”的根据地。此时音乐会的内容与最初已经有了很大的不同，在每年冬季举行的12场音乐会中，有一半是合唱音乐会，而

另一半则五花八门。在18世纪和19世纪之交，海顿和莫扎特的作品是“绅士音乐会”上经常演出的曲目，而贝多芬的一首“大交响曲”也于1806年上演。

到了1848年，“绅士音乐会”委员会的成员之一、当地的布匹印染商赫尔曼·莱奥促成了一件大事，这对于曼彻斯特日后的音乐地位产生了极为深远的意义。

莱奥的兄弟奥古斯特是巴黎的一位银行家，通过奥古斯特的来访，莱奥在40年代初就听到了当时在巴黎已经享有盛名的德国人哈勒的名字。哈勒是一位出色的钢琴家，早在1836年就以演奏钢琴和组织室内乐音乐会而引起了巴黎人的关注。哈勒在音乐圈子里的朋友都是些大名鼎鼎的人物，其中有柏辽兹、肖邦、门德尔松、瓦格纳和李斯特等等。1848年革命运动发生之后，哈勒挈妇将雏举家迁往伦敦，试图在这里开辟一片新的天地。然而伦敦并没有像当初的巴黎那样给这位远道而来的音乐家提供更多施展才华的机会，正在这样进退两难的时候，他得到了莱奥的邀请。

莱奥希望能够借助于哈勒的能力使曼彻斯特的“绅士音乐会”不至于在多年之后半途而废，而哈勒在伦敦的境遇也使他不得不考虑今后的生计问题，于是，在莱奥向他保证提供一定数量的学生以满足这位一向靠演出和教学维持全家生存的音乐家的基本条件之后，哈勒在这个夏天造访了曼彻斯特。这一年的“绅士音乐会”上有肖邦的表演，在9月13日哈勒与音乐会的乐团合作了贝多芬的第五钢琴协奏曲之后，他被乐团糟糕的表现惊呆了。在听惯了巴黎音乐学院的音乐会之后，在熟悉了柏辽兹所指挥的乐团之后，这样水平的乐团令他深感失望，他甚至认真地想过离开曼彻斯特，但是当他意识到这正是人们期待他的主要目的之后，他开始了艰苦的工作。

哈勒在曼彻斯特度过的第一个冬天主要是建立一系列室内乐

音乐会，到了1849年11月，他才被任命为“绅士音乐会”的指挥，同时他也被赋予了很大的权力，能够安排大量的排练时间，可以决定乐团的人员去留，对于音乐会有了更多的自主权。哈勒的努力为音乐会重新唤起了人们的兴致，而人们所担心的则是哈勒在曼彻斯特到底能呆多久。

1857年，曼彻斯特组织了一次规模庞大的艺术品展览会，其全部活动从5月持续到10月。哈勒被要求以一个扩大的乐团为展览大厅每日演出一场音乐会。当展览会全部曲终人散之际，哈勒终于悲哀地意识到这支由他辛辛苦苦建立起来的乐团也将面临解散的境地。在反复权衡下，哈勒决定冒一次风险将乐团留下，在即将到来的秋季和冬季举行每周 -期的系列音乐会。于是，在1858年1月30日，一个阴雨的星期六的晚上，以其创建人的名字命名的“哈勒音乐会”正式登场。

在第一个音乐季里，哈勒30场音乐会的赢利是2先令6便士，而在随后的8年里，这项利润超过了2000英镑。哈勒还继续指挥着“绅上音乐会”的演出，但是与“哈勒音乐会”相比，公众对于它的兴趣逐日下降，最终这项音乐会在1920年无疾而终。在37年的时间里，哈勒几乎指挥了由他所创立的哈勒管弦乐团的每一场音乐会，并且几乎在每一场音乐会上都亲自演奏一首钢琴协奏曲或独奏小品。在每个音乐季，哈勒管弦乐团都要举行30场音乐会，同时，也经常在利物浦、爱丁堡和布拉德福德等城市演出，并且访问过英国北方的其他城市以及首都伦敦。

哈勒的工作在三个方面取得了众所周知的成果：他坚持在音乐会上提供相当数量的廉价座位，他对公众所采取的循序渐进但有板有眼的音乐教育，他对于演出当代音乐作品所持的积极态度。几乎每一位19世纪的音乐界风云人物都参加过他的音乐会，在前5个演出季里，他指挥了以音乐会形式演出的《魔笛》、《费德里

奥》、《魔弹射手》、格鲁克的《伊菲姬妮在陶里德》和《奥菲欧》。他与汉斯·冯·彪洛在1874年以双钢琴版演出了勃拉姆斯的《圣安东尼变奏曲》，威尔第的《安魂曲》在首演后不到两年就由哈勒搬到了曼彻斯特，柏辽兹的《幻想交响曲》和《浮士德的沉沦》都是由他首次在英国演出。在63岁的时候，他还在勃拉姆斯的第二钢琴协奏曲中提任独奏，次年他又在格里格的指挥下演奏了这位作曲家的钢琴协奏曲。勃拉姆斯和德沃夏克的很多作品都是在问世后不久就出现在哈勒的音乐会上。

哈勒死后，来自曼彻斯特的目光集中到当时正统率着维也纳爱乐乐团和维也纳歌剧院的汉斯·里希特身上。他接受了邀请，但又不愿失去在维也纳尊贵的职位，于是，在几年的时间里这件事一直悬而未决。在此期间，弗里德里克·科文担任了哈勒管弦乐团的指挥，但是无论他本人还是旁观者都清楚地知道他最终将为里希特铺平道路。当里希特明确地宣布他将于1899年入主哈勒管弦乐团的时候，公众的舆论都在为科文鸣冤叫屈，但是新成立的哈勒音乐会协会还是再一次确认了对里希特的选择。

里希特的任期一 直延续到1911年，尽管现在看来那段时间里曼彻斯特的音乐生活进入了黄金时代，但是当时的情况却并非尽善尽美。在里希特的12个演出季中，只有4年出现了赢利，人们也一再抱怨他的音乐会曲目缺乏进取之心，太多的瓦格纳、勃拉姆斯和贝多芬以及太少的德彪西、戴留斯和弗朗克。不容忽视的是，里希特向曼彻斯特的听众介绍了理查·施特劳斯和艾尔加，为此艾尔加特别将自己的第一交响曲题献给里希特，并由他在曼彻斯特首演了这部新作。里希特还第一次在英国演出了西贝柳斯的交响曲和巴托克的《科苏特交响诗》。

1911年里希特因健康原因辞去职务，接替他的是米夏尔·巴林。但第一次世界大战的爆发摧毁了巴林的任期，战争期间，几

位客席指挥与哈勒管弦乐团进行着合作，其中最为活跃的是比彻姆。1920年对哈密尔顿·哈蒂的任命结束了乐团的权力真空，这位杰出的音乐家使乐团重新振作起来，并通过精心细致的排练来提高乐团的表演能力。哈蒂在乐团的保留曲目中增加了巴克斯、西贝柳斯、霍尔斯特、沃恩·威廉斯、德彪西、拉威尔和斯特拉文斯基的作品，然而最值得记忆的还是他令人不可思议的柏辽兹作品的演出，其中最具有历史意义的是1925年11月12日演出的《安魂曲》。另外需要提及的是1929年12月12日康斯坦特·兰伯特的《格兰得河》的初演，1930年2月27日马勒第九交响曲和1932年1月21日肖斯塔科维奇第一交响曲在英国的首演。在哈蒂的指挥下，哈勒管弦乐团还录制了它的第一张唱片。然而1933年哈蒂在一次关于他在其他地方演出问题的争吵后提出辞呈，立即就得到了准许。

此后的几年里，以比彻姆和马尔科姆·萨金特为代表的客席指挥频繁出入，但是乐团在曼彻斯特以外的演出却日趋减少，从而对乐团的经济状况产生了消极的影响。为保证收入，乐团在1934年与英国广播分司达成协议。允许一批高水平的演奏者同时任职于英国广播公司北方乐团。1939年萨金特被任命为首席指挥，但是第二次世界大战的发生和萨金特本人在其他乐团的广泛活动使这项任命变得有名无实。

在战争中，哈勒管弦乐团赖以生存的自由贸易大厅毁于空袭，乐团一度不得不将其演出场所转移到郊区的电影院。

为制止乐团的颓势，新任主席菲利普·戈德利决定停止与英国广播公司的合作，聘请大指挥入主乐团，同时向乐手允诺每年在全国举行不少于200场的演出。1943年6月，约翰·巴比罗里从纽约被急电召至曼彻斯特，到任时他发现，同时供职于英国广播公司北方乐团的35名乐手中，只有4人下决心返回哈勒管弦乐

团。在不到一个月的时间里，巴比罗里挑选30名新的成员，在受战争影响人才奇缺的条件下，这简直是一个奇迹。随后，巴比罗里开始对乐团进行严格的训练，以使其尽快恢复到原有的水准。

巴比罗里在哈勒管弦乐团的27年任期就这样开始了。他通过坚持不懈的努力逐渐改善了乐团的面貌，在他的率领下乐团经常在英国各地巡回演出并且多次赴国外举行音乐会。尽管巴比罗里的艺术趣味被一些人认为过于保守，但是他所指挥的数量极多的作品使音乐会的范围有了明显的扩展。他对乐团的全心全意和一丝不苟，在为它赢得了声誉和尊敬的同时，也真正成为它的灵魂和生命。1951年，重建的能够容纳2500人的自由贸易大厅开张纳客，乐团又回到了它的大本营。在乐团百年诞辰之后，巴比罗里有意识地淡出乐坛，将乐团的指挥权更多地交给了几位年轻的助理指挥。1968年，在与哈勒管弦乐团同舟共济25年之后，巴比罗里被授予终身桂冠指挥的荣誉称号。

在巴比罗里之后就任乐团首席指挥的詹姆斯·洛克伦不仅保持了巴比罗里演出艾尔加、布鲁克纳和马勒作品的传统，而且还引进了里盖蒂等作曲家的新作，同时也为艾夫斯、勋伯格、戈尔、肖斯塔科维奇和其他人的音乐提供了更多的机会。在音乐会的形式方面，洛克伦注入了许多新的想象和思维，从而走出了序曲——协奏曲——交响曲的窠臼。此时乐团委员会对于它的指挥已不再像从前那样苛刻，变得宽宏大量起来，洛克伦的合约允许他每年有一半的时间在外活动。1975年，他率团访问了德国和瑞士。

从1984年起，哈勒管弦乐团由波兰人斯坦尼斯拉夫·斯克罗瓦切夫斯基担任首席指挥。这个英国现存历史最长的乐团在多次起伏之后，依然保持着强大的传统，尽管并不华丽耀眼，但仍在世界乐坛占有不可低估的地位。乐团每年的音乐会数量也大大增加，达到了200场以上。

伯明翰市交响乐团
(City of Birmingham Symphony Orchestra)

1855年，伯明翰成立了第一个管弦乐表演组织——伯明翰业余音乐协会，这个组织积极地向社会推荐业余性质的声乐和器乐音乐会。伯明翰最早的管弦乐系列音乐会始建于1873年，它的发起人叫作威廉·斯托克利，因此这项活动也定名为“斯托克利音乐会”。音乐会的乐团由60位职业的演奏家组成，后来这个数字又扩大到80人，其中的绝大部分是本地的乐师，他们在每年的冬天在市政厅举行4场音乐会。在1881年到1888年之间，当时还名不见经传的艾尔加在这个乐团中担任过小提琴手，他早期的一些作品就是从这项音乐会上首次与公众见面，从而在一定意义上对他日后的发展产生了促进，其中最早的是1883年问世的一首小夜曲。在斯托克利于1897年终止了他的音乐会后，乔治·哈尔福德建立了与其相同的系列音乐会，当然，这一次取名为“哈尔福德音乐会”，一直延续到1907年。从1906年到1918年，拥有70名职业乐师的伯明翰交响乐团一直在市政大厅举行音乐会，它的第一场演出是由享利·伍德指挥，后来则由朱利安·克利福德作为常任指挥。

第一次世界大战中，比彻姆曾经在伯明翰组织了一些音乐会，但是都没有获得成功，而这些乐团的成员也很快便各奔前程去了。伯明翰的第一支永久性乐团建立于 1920 年。两年之前，小有名气的当地音乐家阿普尔比·马修斯为他所指挥的警察管乐团增加了弦乐声部，从而组织起一支 真正的管弦乐团，并且自己承担风险，开始举行星期天的管弦乐音乐会，这便是后来的伯明翰市交响乐团的前身。在最初的 5 年试验期内，市政厅每年向乐团提供 1250 英镑作为其排练和演出的经费。马修斯理所当然地成为乐团的第一位常任指挥，然而乐团成立后的第一场公开音乐会则是在 1920 年 11 月 10 日由艾尔加指挥，全部曲目都是以他自己的作品构成。乐团最初的成员仅有 45 人，到 1945 年时才增加到了 56 人。这支乐团开始时的音乐季是从每年的 10 月延伸到次年的 5 月，前后历时 30 个星期，其中共有 6 场交响乐音乐会，6 场通俗作品音乐会，24 场星期天音乐会，以及 6 场专门为学龄儿童所举行的普及音乐会。乐团创建之初蒙受着巨大的财政亏损，音乐会的票房收益入不敷出，经营惨淡，直到 1935 年，英国广播公司决定聘用乐团的 35 名乐师以充实它在英国中部的广播乐团，并因此向乐团提供一定数额的补偿，这才使经济状况上的捉襟见肘有了一定的缓解。这种情况与当时在曼彻斯特发生的事情颇为相似。

伯明翰市政厅对于乐团的拨款逐年稳步提高，到了 1944 年已经将此款项增加到每年 1.45 万英镑，与此相对应的是乐团的成员全部成为专职乐师，每星期的演奏时间是 25 个小时。乐团的音乐会于每星期三的晚间和星期天的下午在市政大厅举行，另外乐团也经常到学校演出，并且已经将其活动范围扩大到这座城市以外的地方。1946 年乐团还开办了第一次在夏季举行的“逍遥音乐会”，以此来吸引更多青年听众的参与，并活跃伯明翰的音乐生活。1948 年，乐团第一次到伦敦演出。1955 年，约翰·菲尼慈善信托

公司开始为乐团委约新作品的创作，从此，乐团的音乐会曲目在很大程度上具有了实验性，特别是当代英国作曲家的新作的演出数量有了显著的增加。最初，这类音乐会不可避免地陷入门庭冷落的境地，音乐厅前门可罗雀，因为无论乐团成员还是听众对于这些20世纪的作品都缺乏必要的了解，但是随着时代的发展和乐团的努力，这种状况逐渐有所改观，特别是在法国人路易丝·弗雷莫任首席指挥期间，变化尤为明显。

弗雷莫于1968年首次作为客席指挥在伯明翰登台，然而出色的表现使他在第二年便被任命为伯明翰市交响乐团的首席指挥。在任期内，他在这座城市取得了众所周知的成功，尤其是他给这个乐团的演奏水平所带来的戏剧性的变化令许多人都深感惊奇，评论认为他使乐团的表演风格和精神都面貌一新。这些成就也无可置疑地提高了乐团在伯明翰以及在英国全国的音乐结构中的地位。在1972年出访东欧的时候，这个原本在欧洲范围内鲜为人知的乐团展示出非同寻常的灿烂光彩震动了乐坛，人们似乎在一夜之间发现了一个全新的乐团。

在弗雷莫时代，伯明翰市交响乐团创立了专门附属于乐团的合唱团，同时也积极地进行唱片的录音。在1970年到1972年，乐团音乐会的上座率从65%提升到85%，而且这个趋势还在持续上升。在每个乐季，乐团还在当地的商业广播电台的赞助下举行4场星期天上午的儿童音乐会。一切都在顺利而从容地发展，可是到了1978年，在弗雷莫的任期进入了第10个年头的时候，他却与乐团的管理人员及演奏员发生了不愉快的矛盾，在心灰意冷之际宣布了辞职的决定。

虽然弗雷莫辞职之举对于正在上升时期的伯明翰市交响乐团不啻是一个沉重的打击，但是却给乐团的又一次飞跃留出了机会。在遍寻英国内外的时候，乐团发现了一个年轻的名字：西蒙·拉

特尔。

拉特尔出生于 1955 年，19 岁时就获得了一次指挥比赛的大奖，并且被伯恩茅斯交响乐团和伯恩茅斯小交响乐团聘为助理指挥，第二年首次在伦敦皇家节日大厅指挥了爱乐乐团。1979 年得到伯明翰市交响乐团首席指挥的任命时，拉特尔才不过 24 岁。

风华正茂的年轻指挥率领着这个起伏不定的乐团开始了新的历程。随着自己国际声誉不断提高，拉特尔谢绝了来自于一些知名乐团的邀请，抱定了风雨同舟的信念而始终固守着这个对他寄予殷切期望的伯明翰市交响乐团，甚至像洛杉矶爱乐乐团这样声名显赫的乐团伸来的橄榄枝也被他置之不理，他认为，指挥经常更动位置不利于乐团的建设和自身的发展，就像弦乐四重奏团不宜经常更换演奏员一样，只有经过长期的磨合，才能达到相互默契的境界，才能有助于音乐思想的表现。无论是维也纳爱乐乐团、柏林爱乐乐团还是他自己的伯明翰市交响乐团，对他来说就像是不同口味的美酒，都别有一番令人回味无穷的美感。

在艺术生涯的初期，也就是刚刚执掌伯明翰市交响乐团的时候，拉特尔的音乐会曲目主要是海顿、柏辽兹、德沃夏克、马勒和伯格等人的作品，同时他也是当代作品的积极支持者和出色演绎者。但是，他一直避免接触柴科夫斯基的音乐，而对于贝多芬的第九交响曲那样的一些大型作品，他宁愿到自己真正成熟时再去指挥。另一个让拉特尔长期敬而远之的作曲家是莫扎特，他觉得莫扎特是一个令年轻的他感到难以把握的作曲家。拉特尔认为他最崇敬的指挥家是富特文格勒，而对他产生最大影响的人物则是朱利尼。

拉特尔终于通过音乐会演出和唱片的发行将伯明翰市交响乐团变得举足轻重，将它引入了世界级乐团的行列之中。1991 年，乐团迁入了新的交响乐大厅，这座音响效果奇佳的音乐厅立即引来

了众口一致的赞誉之辞，也使乐团如虎添翼。告别了多年来相伴的市政大厅，乐团终于有了一个堪与世界上任何一座音乐建筑相媲美的永久性营地。目前，乐团的唱片全部都是在这里录制完成，这些唱片向全世界的爱乐者展现着这座无与伦比的音乐厅深邃而辉煌的音响魔力。

巴黎管弦乐团
(Orchetre de Paris)

18 世纪的中期以后，几乎没有一个欧洲城市能够在贸易、商业和艺术中心的地位上与巴黎一决高低。而随着音乐活动的日渐繁荣，音乐教育也逐渐步入正轨，建立专门培养音乐人才的学校已经近在眉睫。1795 年 8 月 3 日，巴黎音乐学院正式成立，首批录取的 351 名学生于第二年 10 月入校，此时学院共拥有 115 位教授。

始建初期的音乐学院很快就在培养法国一代演奏人才方面取得了非凡的成就，从 1797 年开始，学院每年都要为在各项比赛中获得优胜的青年音乐家举行音乐会，然而这项演出第一次正式出现是在 1800 年 11 月 6 日。从那时起，巴黎音乐学院每年都要举行 6 到 12 场音乐会，时间跨度是从冬季直到夏天开始。音乐会的管弦乐团由大约 60 名演奏者组成，他们当中既有教师，也有在校的学生。很快，他们的音乐会就以表演的精采和曲目的丰富而受到人们的重视。这个阶段的音乐会曲目是包罗万象的，海顿、凯鲁比尼和梅于尔的管弦乐作品，西玛罗萨、格鲁克和拉莫的声乐作品，高年级学生的习作，莫扎特的交响曲和歌剧的片断，以及

贝多芬最初的三部交响曲等。从 1806 年到 1815 年，曾在音乐学院获小提琴第一名的年轻人弗朗索瓦-安托万·阿伯内克指导了乐团的音乐会演出，在此期间，这个乐团最高的成就是将贝多芬的音乐介绍到了法国，其中第一交响曲演出于 1807 年，第二交响曲演出于 1811 年。由于经济上的原因，音乐会的数目逐渐减少，最终在 1824 年完全停止了。

到了 1828 年，此时已经担任巴黎歌剧院指挥和巴黎音乐学院总督学的阿伯内克在文化部长等高级官员的帮助下，正式组建了巴黎音乐学院管弦乐团，并且开始了新的音乐会系列演出。乐团的成员全部是巴黎音乐学院已经毕业的或尚且在校的优秀学生，其中共有 56 名弦乐演奏者和 25 名管乐演奏者。第一个演出季的 6 场音乐会中的首场于这一年的 3 月 9 日举行，以贝多芬的第三《英雄交响曲》作为乐团的开篇之作，在随后的一年中，阿伯内克对于贝多芬的热情终于有了彻底宣泄的机会，第二场音乐会成了贝多芬作品的专场，曲目包括第三钢琴协奏曲和小提琴协奏曲，第三场音乐会则演出了第五交响曲和《哀格蒙特》序曲。正是通过这些和以后的音乐会，贝多芬的音乐在巴黎乃至整个法国的地位得以建立起来。

阿伯内克的继任者是纳西斯·吉拉尔和从乐团成立之日起就作为他的指挥助理的泰奥菲勒·蒂尔蒙，有意思的是，这两位指挥与阿伯内克一样都是小提琴家出身，蒂尔蒙也曾在音乐学院获得过小提琴一等奖，这也许是巴黎音乐学院管弦乐团在其创建初期就在弦乐演奏上有了长足发展的一个主要原因。蒂尔蒙在曲目和独奏家的选择上更具有胆识和勇气，在他的努力下，许多新作品得以进入这个乐团的节目单，使公众在音乐中结识了一批富于才华的新面孔，同时，他也积极地向巴黎人推荐诸如萨拉萨蒂之类的演奏新秀。然而，尽管蒂尔蒙的指挥方式被称为热情、准确、

有很强的控制力，他还是在正式执掌乐团仅仅 3 年之后因无法忍受来自评论界的饱含敌意的冷嘲热讽而黯然辞职，离开了这个共事 30 余年的乐团。

蒂尔蒙留下的空缺引发了激烈的角逐，柏辽兹和爱德华·德尔德韦等人都参与了这场竞争，但是曾在 1830 年获得巴黎音乐学院大提琴一等奖的弗朗索瓦·哈恩尔击败了众人，赢得了最后的胜利，如愿以偿地成为乐团新的指挥。哈恩尔的指挥手法曾得到柏辽兹的赞扬，认为他的清晰、热烈和富于表现力的指挥方式足以显示出他作为一名出色的指挥者、演绎者和组织者的能力，但是事实证明，哈恩尔从个性到艺术观上都更适合做一名歌剧或芭蕾音乐的指挥，而不适于交响乐。在任职于巴黎音乐学院管弦乐团的同时，他还执棒于巴黎歌剧院，指挥过歌剧《非洲女》、《唐·卡洛斯》、《哈姆雷特》和新版的《浮士德》等歌剧的世界首演。1872 年，日渐衰退的健康状况迫使他不得不放弃了所有的指挥职务。在巴黎音乐学院管弦乐团任职期间，哈恩尔最主要的成绩是在 1865 年重建了音乐学院的音乐厅，并在乐团的曲目中力排众议加入了瓦格纳的作品。

在此之后任乐团指挥的有德尔德韦、塔法内尔、玛尔蒂和梅萨热等人，值得一提的是长笛演奏家出身的保罗·塔法内尔，这位现代法国长笛演奏学派的创建人在其任期内使巴黎音乐学院管弦乐团的管乐声部有了大大的改善，在保持原有的灵巧的基础上又增添了鲜艳的光泽。作为瓦格纳的狂热崇拜者的安德列·梅萨热则在任指挥期间通过大量上演瓦格纳的音乐而为乐团在其传统的轻盈和飘逸之上又增加了雄浑而富于哲理的成分。

第一次世界大战结束后，菲利普·戈贝尔成为巴黎音乐学院管弦乐团的首席指挥，他在两次世界大战之间执掌乐团近 20 年之久，并且从 20 年代后期开始与乐团录制唱片。第二次世界大战期

间，乐团进入夏尔·蒙什的时代，甚至在战争年代里，蒙什也没有让乐团停止活动。然而由于对奥涅格和米约等当代作曲家的热衷以及在演奏曲目中明显忽略了一些通常为公众所喜闻乐见的作品，从而导致了他在短短的几年之后不得不辞去了在这里的职务。

随后是安德列·克鲁伊坦登上了巴黎音乐学院管弦乐团的指挥台，他在这里的任职一直延续到1967年，直至生命终结他才在巴黎音乐学院管弦乐团完成其历史使命。在这期间，他把这个古老而年轻的乐团带入了新的境界，他与乐团共同录制的许多法国作品的唱片，如弗雷、拉威尔和德彪西等人的乐曲，直到今天仍然被许多乐迷奉若经典。

1967年克鲁伊坦的逝世既是一个时代的终止，也是一个新生命的发轫。这一年，在当时的法国文化部长安德列·马尔鲁的倡议下，组建一个能够真正代表法国交响乐演奏水平并且可以与欧洲所有的一流乐团分庭抗礼的交响乐团的计划被提到了日程之上。于是在文化部及巴黎市政府的支持下，巴黎音乐学院管弦乐团正式改组为巴黎管弦乐团，乐团的所有经费全部由国家和巴黎市政当局负担。乐团成立时，组织者对于原有的成员进行了极为严格的筛选，结果只有一半左右的演奏员得以留任，其他人不得不自寻门路，另辟蹊径。当时，这个新乐团经营的设想有三条：树立音乐总监的至高权威；团员定期进行水平测验以保证乐团始终处于最佳的表演状态，体现优胜劣汰、适者生存的公平竞争原则；强化国际化色彩，以避免此前的巴黎音乐学院管弦乐团过分强调法国本土音乐的倾向。

新乐团成立后，迎来了它的第一任音乐总监蒙什，尽管对于相当一部分成员来说他并非一个全然陌生的人物，但是他身上所散发出来的强烈的个人化色彩却令许多人感受到了与此前所有的指挥迥然不同的个性，同时，也引起了人们对于乐团会不会由此

完全丧失了法国特色的忧虑。过分随意的节奏变化和速度处理常常使人感到其整体音乐背景的扑朔迷离，难以捉摸，这种信马由缰的方式毫无疑问早已脱离了法国乐团所惯有的传统。但是，蒙什在营造其管弦乐音色的织体上确有其十分独到的优势，在他的手中，乐团很快便在国际乐坛脱颖而出。

然而蒙什并没有来得及在巴黎管弦乐团的位置上充分施展他的才华，1968 年 11 月 6 日，在率乐团赴美国巡回演出的过程中，他因为心脏病突发而在弗吉尼亚州的里士满逝世。随后卡拉扬和索尔蒂相继执掌巴黎管弦乐团，虽然他们都在不同程度上给乐团融入了新鲜的内容，特别是乐团在掌握非法国系的音乐作品上的能力有了显著的提高，但是因为都是在较短的时间内完成了任期，前者从 1969 年到 1971 年，后者从 1972 年到 1974 年，几乎都没有成就一番大事的基础和可能。直到 1975 年达尼埃尔·巴伦博依姆来到之后，一个漫长而又令人兴奋的时期才真正开始。

在巴伦博依姆接手之前，由于比较频繁地更迭指挥，或多或少地影响了巴黎管弦乐团的正常发展。很少能够有一名指挥在较短的任期内为一个乐团带来惊人的进步，即使是一流的大师也无法摆脱这个规律。大约正是出于这样的考虑，乐团在选择新一届音乐总监时将目光落到了年轻的巴伦博依姆身上。在此之前，这位出生在布宜诺斯艾利斯的集钢琴演奏和指挥于一身的新秀已经多次出现在包括柏林爱乐乐团、纽约爱乐乐团、以色列爱乐乐团和芝加哥交响乐团等一流乐团的指挥台上。1968 年，他在纽约临时代替克尔特兹指挥了伦敦交响乐团的访问演出，获得了巨大成功后便一发不可收拾。在指导巴黎管弦乐团的 15 年之间，他为乐团增设了附属的合唱团，也增添了保留曲目，更重要的是，使乐团有了一个从容发展的机会。

巴伦博依姆也有其自身的限制，作为一位著名的钢琴家，他

将很大一部分精力花费在心爱的乐器上，在世界各地旅行演奏，同时，他还热衷于室内乐的表演，常常与三两同道沉浸此中，其乐融融，因此而不可避免地分散了他的精力。特别是到了与巴黎管弦乐团合作的后期，巴伦博依姆已经将他的眼睛紧紧地盯住了另外一些更具盛名、更有号召力的乐团。1990 年，他接替索尔蒂成为芝加哥交响乐团的音乐指导。

随后出任巴黎管弦乐团指挥之职的是一位年轻的新人：塞米雍·毕什科夫。1952 年生于列宁格勒的毕什科夫年仅 21 岁时就在苏联获得过拉赫玛尼诺夫指挥比赛的第一名，并成为历史上第一位与列宁格勒爱乐乐团合作的学生指挥。人们也许还会记得，进入暮年以后的卡拉扬经常会被人问及身后接班人的问题，在 1985 年的一天，当他与几名法国记者再度谈到这个十分敏感的话题时，大师出人意料地轻轻说出了一个在当时还鲜为人知的名字，这就是毕什科夫。在此之前，毕什科夫还只是美国北部密执安州一个不那么引人注目的乐团——大急流城交响乐团的音乐总监，与世界一流交响乐团合作的经验少得可怜，但是当他于 1985 年 1 月在事先没有充分准备的情况下指挥了柏林爱乐乐团之后，100 多位训练有素见多识广的乐团成员也加入了听众的欢呼之中。也许，他能获得这样一个千载难逢的机会应该感谢穆蒂，这位意大利指挥家在偶感不适之后取消了原定的出场，毕什科夫匆忙之间提枪上马，受命于危难之时，却表现出了难得的大将风度，结果自然是凯旋而归。不久之后，柏林爱乐乐团的管理机构宣告，毕什科夫将受邀在这个著名乐团的巡回演出中出任指挥，这是第二次世界大战之后第一位能够享受到这项殊荣的客席指挥。

无疑，毕什科夫的到来对巴黎管弦乐团意味着新一轮攀升的开始。

法国国家乐团

(Orchestre National de France)

1934年，为满足日益发展的音乐广播的需要，法国第一个广播乐团成立，后来，这个乐团成了法国国家广播局属下的法国国家广播乐团。1975年1月，乐团改由法国广播电台经营和管理，名称也发生了变化，成为法国国家乐团，此名称一直沿用至今。除了为广播电台录音和举办新作品的演奏会以外，乐团也有了自己的演出季，每年在巴黎举行大约60场面向大众的音乐会，在大量演奏法国传统音乐的同时，还致力于世界各国的经典名曲。乐团还经常赴法国其他城市以及国外举行巡回音乐会，曾经出访过西班牙、奥地利、美国、日本和欧洲、亚洲、美洲的其他地区，也作为嘉宾参加了法国和世界各地的许多重要的音乐节。法国国家乐团的所有音乐会都通过实况转播或录音录像的方式由电台和电视台播放，此外，他们还大量参与唱片录音。在巴黎，受到法国广播电台资助的乐团还有法国广播爱乐乐团、抒情管弦乐团、室内管弦乐团，1976年这三个乐团合并为法国国家广播电台新爱乐乐团，其编制大于法国国家乐团。

与欧洲其他国家的广播乐团一样，法国国家乐团一直以向公

众和社会推荐新音乐创作作为一项特殊使命，在由他们所进行的法国或世界范围首演的作品中，有许多已经成为20世纪的经典名作，如1949年首演的布列兹的《水太阳》、1950年首演的梅西安的《图朗加利拉交响曲》、1951年首演的迪蒂耶的《第一交响曲》、1954年首演的瓦雷兹的《沙漠》和1985年首演的迪蒂耶的小提琴协奏曲《梦幻树》等。迄今为止，不遗余力地介绍新音乐创作已经成为法国国家乐团的惯例，集实验性与传统性于一身，在为广播电台服务的同时也更多地介入常规的音乐生活，这正是法国国家乐团的一项宗旨。

夏尔·蒙什曾在1948年率领法国国家乐团访问美国，他当时的出色表现强烈地震撼了美国乐坛，乐团风格和音色中的优雅和洗练给人以耳目一新的感受。也许正是因为这次巡回演出，蒙什很快便收到了来自美国的顶尖乐团——波士顿交响乐团的邀请，担任它的首席指挥。

1968年，让·马蒂农成为法国国家乐团的指挥，这位一直被当作法国传统曲目权威解释者的指挥在其任内将乐团提升到了前所未有的高度。确实，马蒂农在演奏德彪西和拉威尔等人的许多管弦乐作品时几乎是无与伦比的，他在法国曲目方面的光彩大大掩盖了他对贝多芬和勃拉姆斯等德奥作曲家的理解，有人甚至认为他对于这些作品的解释是无法接受的，尽管他本人在某种意义上更愿意指挥德奥学派的音乐。在他的晚年，他最为遗憾的一件事是从来未曾接到过录制马勒交响曲唱片的邀请，从而抱恨终身。但无论如何，马蒂农将法国国家乐团修炼成一个有着多种适应性的演奏团体。

1975年，法国国家乐团改用现在的名称后，曾聘请切利毕达克担任音乐总监，引起世人的关注。对于切利毕达克这样一位颇具传奇色彩的人物麾下的乐团，人们似乎有理由对它另眼看待，但

是这位一向独往独来、我行我素的乐坛怪杰在任职不到一年之后就不知何故拂袖而去，使许多一开始便满怀希望的人颇感无奈。

此后洛林·马泽尔与乐团保持了良好的合作，出生于巴黎的马泽尔对于法国作品有其独特的理解和处理，而他指挥中那种洒脱和飘逸更能够引起法国听众的共鸣。从这段时间开始，乐团也更多地加入到国际乐坛的大环境中，与许多器乐独奏家和指挥家开展了卓有成效的合作，罗斯特罗波维奇、阿赫里奇、斯特恩、小泽征尔、阿巴多、伯恩斯坦、布列兹、朱利尼和穆蒂等人都是在这个阶段与乐团结下了不解之缘。

1991 年，夏尔·迪图瓦出任法国国家乐团新一任音乐总监，这位有着深厚的法国音乐文化背景的指挥家为这个乐团再次带来了新的音乐思维。1996 年，在迪图瓦的率领下，法国国家乐团与钢琴家阿赫里奇一同在中国北京举行了轰动一时的演出。

目前，法国国家乐团已经成为具有代表性的法国乐团，有着与巴黎管弦乐团并驾齐驱的地位。

瑞士罗曼德管弦乐团

(Orchestre de la Suisse Romande)

在瑞士，四个大的语言群体同时并存，德语、法语、意大利语以及东部所使用的拉丁语系方言，既从地理上构成了四个不同的地区，也在文化背景上给这个国家带来了迥异而奇特的人文景观。

设于日内瓦的瑞士罗曼德管弦乐团是法语地区音乐文化的一个具有世界意义的象征，所谓“罗曼德”，意思就是“法语地区”。实际上，这个地区也是瑞士历史上音乐活动最发达的地区之一。

瑞士罗曼德管弦乐团创建于1918年，它能够发展到今天这样显赫的地位完全依赖于它的发起人和首任指挥恩斯特·安塞梅。安塞梅最初并没有打算以音乐作为自己的终身职业，受父亲的影响，他在大学里选择了数学专业，毕业后又成了一名数学教师。但是在教书的同时，他对于音乐的兴趣越来越浓厚，以致于最后完全不能摆脱它的诱惑。他曾经随作曲家布洛克研习作曲理论，并且去仔细地观察当地的指挥们在排练和演出中的种种表现。最终他决定走上音乐道路。

在音乐生涯的最初阶段，安塞梅与许多重要的作曲家保持了

密切的友谊，其中有德彪西、拉威尔和当时正居住在瑞士的斯特拉文斯基。在第一次世界大战结束以后，瑞士的法语地区还没有一个职业交响乐团，只有日内瓦剧院拥有一个小型的乐团。为了改变这种状况，安塞梅在日内瓦以及法语地区其他城市的一些具有社会影响力的热心人士的帮助下，召集起一大批音乐家，于1918年筹建了瑞士罗曼德管弦乐团，并且与之不可分割地共事达半个世纪之久，直至1967年退休离开乐团。

乐团组建时，演奏家中的绝大部分是外国人，法国的木管演奏员，维也纳的铜管演奏员和来自比利时、意大利以及瑞士本国的弦乐演奏员，所有的这些人构成了一个有着浓厚国际色彩的乐团。但是，安塞梅的目的绝不在于此，他梦想建立的是一个真正由瑞士人所组成的一流水平的交响乐团。于是，他对于那些有才华的本地音乐家给予了有力的支持，到了1946年，瑞士罗曼德管弦乐团成员中已经有五分之四是瑞士人。

乐团的音乐会大大改变了日内瓦音乐生活的结构，同时也对其他地区发挥着不可忽视的作用。除日内瓦外，乐团还经常在洛桑、蒙特勒和沃韦等城市举行定期音乐会，它在洛桑所举办的音乐会是这座城市在第一次世界大战以后最系统也最引人注目的活动，从而使这座当时还没有建立起永久性职业乐团的城市开始有了高质量的交响乐音乐会，也因此而促进了这里的音乐乃至整个文化事业的发展。为了与之相抗衡，同时也是为了提携洛桑的本地文化，瑞士罗曼德广播电台曾经于1935年在洛桑组建了一支乐团，但令人遗憾的是未能长期存在下去。第二次世界大战后，另外一支室内乐团在洛桑建立起来，并通过广泛参加欧洲各地的音乐节而获得了国际声誉。

当罗曼德电台所支持的乐团在洛桑成立时，安塞梅也感到了它对于瑞士罗曼德管弦乐团潜在的威胁。在国家政府和日内瓦市

政当局以及许多私人捐助人的帮助下，他对乐团进行了行之有效的改组，以使它保持旺盛的活力和竞争能力。他不断地扩大乐团的表演曲目，除音乐会外还举行短期的歌剧演出季节，主要上演法国歌剧作品。

在瑞士罗曼德管弦乐团的音乐会上，安塞梅的曲目以德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫和巴托克等人的作品为主，同时他也为奥涅格和马尔廷这类作曲家的作品更为人所了解起到了相当重要的作用。只有到了后期他才把目光更多地转向了古典时期。他把演奏的重心放在近代法国音乐上，也许与乐团强大的法语文化背景不无关系。在第二次世界大战后，他受到了来自世界各地的一流乐团的演出邀请，但是他总是不愿太久地冷落由他亲手创建的瑞士罗曼德管弦乐团，他认为，一个乐团的风格不能简单地归结于演奏上的完美程度，而是在于它的表演方法，在于这种方法所代表的艺术的、历史的和文化的感觉，指挥家的任务就是将全体音乐家的感觉融汇贯通地整合在一起。乐团的常任指挥可以建立这个乐团的风格，而客席指挥则很难改变它。这也正是安塞梅在指挥维也纳爱乐乐团演奏德彪西和斯特拉文斯基的音乐时所遇到的问题。他感到乐团所固有的传统、他们特殊的风格无法满足他心目当中的音乐所要求的声音，而这些只有面对他多年的亲兵——瑞士罗曼德管弦乐团时才能获得。因而，在权衡和左右日内瓦与其他地方的关系时，他总是毫不犹豫地选择前者。

1966 年，年事已高的安塞梅感到来自于健康状况的压力，在 83 岁的时候，他将瑞士罗曼德管弦乐团的指挥棒交给了出生于波兰并已取得瑞士国籍的保罗·克莱茨基。然而克莱茨基却在执掌乐团仅仅三个演出季后就在作客利物浦的一次排练过程中突然发病，当场晕倒并最终结束了生命。于是，乐团在很短的时间内第二次易主，于 1970 年请来了沃尔夫冈·萨瓦利施。萨瓦利施对于

乐团的演出曲目做了一些调整，引入了许多过去被忽略的德国作曲家的重要作品。自然，就像萨瓦利施在多年以后所说的那样，这个乐团在法国音乐方面的出类拔萃的表现也使他受益匪浅。但是在巴伐利亚国家歌剧院以及其他乐团繁忙的演出活动令他难以把更多的精力投注到这里，而瑞士罗曼德管弦乐团在与安塞梅的多年朝夕相处中又已经形成了与首席指挥相濡以沫、密不可分的传统，显然，萨瓦利施不可能像安塞梅那样“从一而终”。很快，乐团再次面对新的指挥——霍尔斯特·斯特恩登台亮相。

在与这几位指挥合作当中，瑞士罗曼德管弦乐团正在悄悄地但也是令人难以置信地发生着变化，安塞梅时期轻盈透明的法国特色正在逐渐消褪，代之以更加浓烈也更加国际化的趋势，德国指挥潜移默化地影响着乐团的个性。也许，这也是安塞梅近50年一统天下之后的必由之路？

目前，出生于瑞士的阿明·约尔丹成为瑞士罗曼德管弦乐团的指挥，这个曾经在洛桑室内乐团抗衡于安塞梅的瑞士罗曼德管弦乐团的指挥家，终于能够有朝一日将其昔日的对手置于自己的统治之下。

阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐团

（Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam）

在阿姆斯特丹建立一座音响效果突出的音乐厅的设想产生于1882年，这也是基于这样一个基本的事实：在这个音乐活动日趋繁荣的大都市里居然缺少一座能与它的地位相当的音乐厅。音乐厅于1885年2月19日破土动工，两年后完成全部工程，从此，一座世界上最优秀的音乐建筑诞生了。音乐厅的落成典礼于1888年4月11日举行，这一天也成了阿姆斯特丹的盛大节日，在指挥家维奥塔的棒下，百余名乐师和500多位歌唱家在此表演了巴赫、亨德尔、海顿和瓦格纳等人的作品，并且以贝多芬的合唱交响曲作为庆典活动的辉煌结束，似乎为这个杰出的音乐殿堂拉开了帷幕。

就在这一年的11月3日，新成立的音乐厅管弦乐团在这里举行了第一次音乐会，它的指挥是威廉·凯斯。在随后的几年里，刚刚出世的音乐厅管弦乐团在凯斯的带领下获得了很大的发展。凯斯是一个极具个性的音乐家，他的排练风格对于荷兰人来说是前所未有的，特别是他要求演奏家们全神贯注于乐曲和对音乐细节的注意。在演奏过程中，他禁止听众随意交谈和吃东西，或者在音乐的进行中进入音乐厅，这些都为阿姆斯特丹的音乐爱好者树

立了欣赏音乐的新风尚，也为人们全身心聆听音乐创造了一个良好的氛围。在演奏曲目上，凯斯力图使音乐厅管弦乐团能够尽快适应多种不同风格的作品，除了经典之作以外，理查·施特劳斯、德沃夏克、柴科夫斯基、夏布里埃、丹笛和肖松等作曲家的新作品也常常包括在他的节目单中，这一方面强化了乐团的演奏能力，另一方面也不可忽视地拓宽和提高了公众的音乐欣赏情趣，而这个传统也被他的继任者们所发扬光大。1895 年，凯斯离开阿姆斯特丹赴格拉斯哥，担任苏格兰乐团的指挥，他在音乐厅管弦乐团所留下的空缺即由威廉·门格尔贝格充任。

门格尔贝格在音乐厅管弦乐团的历史上是一位特殊的人物，这不仅由于他指挥这个乐团长达半个世纪之久，是与之合作时间最长的一位指挥家，而且因为他将这个乐团提高到欧洲一流乐团的行列中。在他与音乐厅管弦乐团合作的演出活动中，最著名的是从 1899 年开始创立的每年一度的复活节前的星期天演出，在这一天，他从不例外地要与乐团共同演出巴赫的《马太受难曲》。在 1897 年的一场音乐会上，他指挥的柴科夫斯基第六交响曲深深地感动了听众，坐在观众席上的格里格竟然一跃而起，动情地要求听众对台上的指挥家和乐团致以敬意。门格尔贝格是最初也是最重要的对理查·施特劳斯和马勒的音乐怀有浓厚兴趣的指挥家，施特劳斯曾经将《英雄的生涯》这部自己最得意的作品题赠给门格尔贝格和他的乐团，于是这部交响诗也就成为门格尔贝格最拿手的好戏。门格尔贝格对马勒的研究和理解也有口皆碑，马勒也把第五和第八交响曲题赠给这位对自己格外关照的指挥家。1904 年，马勒亲临阿姆斯特丹，指挥音乐厅管弦乐团演出自己的第四交响曲，而就在同一场音乐会上，一个半小时以后，门格尔贝格再一次指挥了这首交响曲，这也是他首次演出马勒的作品，从此之后，他开始在音乐厅管弦乐团的音乐会上不断演奏马勒的交响

乐作品，而在1920年他与乐团合作25周年的庆祝活动中，最为引人注目的是马勒全部交响曲的完整演出。在门格尔贝格时期，音乐厅管弦乐团的客席指挥中包括理查·施特劳斯、拉威尔、布鲁诺·瓦尔特、弗里茨·布施、比彻姆、阿德里安·鲍尔特、皮埃尔·蒙特和斯特拉文斯基等人，而巴托克、拉赫玛尼诺夫和普罗科菲耶夫等作曲家也曾与这个乐团合作亲自演奏自己的作品，这些音乐巨人为乐团的历史写下了极为灿烂的篇章。

门格尔贝格的结局十分悲惨，由于在第二次世界大战期间他曾受邀赴德国指挥，并且表现出对于纳粹政权的亲善和好感，战争结束后的1945年，他被取消了音乐厅管弦乐团的指挥资格，他最后的几年孤独时光是在瑞士度过的。

在门格尔贝格被罢黜之后，在音乐厅管弦乐团中担任他的助手达15年之久的爱德华·范·贝努姆顺理成章地填补了他所留下的空缺。贝努姆是一个在个性上与门格尔贝格截然相反的人物，他的温文尔雅和小心谨慎恰好与他的前任形成了鲜明的对照：门格尔贝格总是在他指挥的乐曲中体现出个人化的色彩，而贝努姆则尽可能地坚守让音乐自己说话的信条。大约正是在这种美学观的作用下，贝努姆所指挥的贝多芬和勃拉姆斯的作品与他的前任相比总是令阿姆斯特丹的听众感到些困惑，过分朴素无华，轻描淡写，不可避免地在一定程度上影响了对音乐内涵的挖掘。在乐团演奏家的眼中，贝努姆更像是一位朋友，而不是师长，他与团员的关系永远建立在相互尊重的基础上，和颜悦色，心平气和。在对待音乐的态度上，他也总是表现出谦恭和认真，即使是指挥贝多芬的一部交响曲，他也要一丝不苟地将打开的总谱放在面前。

由于身体状况不佳，贝努姆在1950年不得不离开他的指挥职位一年，重返舞台后他仍然深受疾病的困扰，最后于1959年在一次排练中猝然而逝，给人留下无限遗憾。

1961年，音乐厅管弦乐团的指挥之职由一位年轻的荷兰指挥家伯纳德·海廷克与德国大师约胡姆共同分享。尽管刚刚跨入而立之年，海廷克与音乐厅管弦乐团的合作已经有多年的历史了。1956年，他曾经临时取代朱利尼而指挥演出了凯鲁比尼的《安魂曲》，一时传为乐坛佳话，从这时起他就成为这个乐团节目单上的常客。1964年，羽毛渐丰的海廷克终于如愿以偿地成为音乐厅管弦乐团独一无二的首席指挥和音乐指导，这时，他才不过35岁。

在很长的一段时间里，海廷克一直生活在他的两位杰出的前辈门格尔贝格和贝努姆的巨大影响下，也同样对马勒和布鲁克纳有着极为浓厚的兴趣。在音乐厅管弦乐团成立75周年的纪念演出上，他指挥了马勒的第一交响曲，这也是他第一次与马勒结缘；在那之后，他几乎每年在自己的曲目中增加一首马勒的交响曲。但是海廷克并不愿意经常演奏马勒的乐曲，他认为尽管马勒的音乐有其引人入胜的一面，但其中也有许多不太健康的成分。在排练中，海廷克从不让人感到疲惫和乏味，他尽可能少说话，绝不把自己的意愿强加给演奏家。

在海廷克时代，音乐厅管弦乐团的水准达到了前所未有的高度，他们所录制的大量唱片更是为其带来了世界性的声誉。在海廷克接受了来自伦敦科文特花园皇家歌剧院的邀请以后，他于1988年在音乐厅管弦乐团成立100周年之际告别了阿姆斯特丹，在他之后，乐团首次聘请一位非荷兰籍的指挥担当首席指挥和音乐指导，这就是来自意大利的新秀里卡尔多·夏伊。

自从第二次世界大战结束，音乐厅管弦乐团就已经不再附属于它多年来赖以生存的音乐厅，而成为一个独立的团体。1988年，在乐团百年华诞的纪念仪式上，乐团被王室冠以“皇家”的字样，以示其地位之尊，从此，乐团的全称遂成为“阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐团”。

生于1953年的夏伊多年来在国际乐坛奇迹般迅速上升，1978年在米兰斯卡拉剧院首次指挥威尔第的歌剧《匪徒》，1980年首次指挥柏林爱乐乐团，1981年首次指挥维也纳爱乐乐团，1982年首次在纽约大都会歌剧院登台，并在这一年成为柏林广播交响乐团的首席指挥。1985年，夏伊即将担任音乐厅管弦乐团首席指挥的消息传出时，很多人都流露出半信半疑的神色，因为他们怎么也无法相信音乐厅管弦乐团这样一个历经沧桑的“百年老店”竟会如此轻易地让出一个初出茅庐的年轻后生当上了掌门人，然而后来发生的一系列事实使人们不得不发出一声由衷的感慨。

夏伊上任之后，在继续其历届前任指挥所开创的立足于古曲和浪漫时期音乐作品的范围之上，有意识地加大了本世纪特别是当代作品的含量，同时也着意于发掘荷兰本土作曲家的音乐创作，这样的结果是使众多荷兰作曲家的乐曲能够进入本国最高的音乐殿堂，对于荷兰当代音乐创作的影响是不言而喻的。

目前皇家音乐厅管弦乐团由115位演奏家组成，平均每年演出120场音乐会，其中约有30场是在国外著名的音乐厅中举行。乐团别具一格的独特优美音色使其在国际乐坛中占有极特殊的一席之地，尤其是那种“天鹅绒般的弦乐”、“金质的铜管”和具有典型荷兰特色的木管，使其成为当今世界上屈指可数的几个最优秀的交响乐团之一。自从本世纪初以来，乐团就和各种不同风格的客席指挥家保持着良好的合作关系，仅仅举出卡拉扬、索尔蒂、库贝利克、戴维斯、伯恩斯坦、克莱伯、康德拉申和哈农库特等等如雷贯耳的名字就足以说明问题了。

1996年9月，皇家音乐厅管弦乐团在夏伊的率领下首度在古老的中国访问演出，其精妙绝伦的演奏创造了尽善尽美的艺术境界，令人叹为观止。

奥斯陆爱乐乐团

(Oslo Philharmonic Orchestra)

奥斯陆自从1299年就成为挪威的首都,而这座城市建城的历史则可以追溯到1050年,但是尽管如此,直到19世纪初,挪威的音乐文化中心城市的位置一直被卑尔根和特隆赫姆所牢牢地把持着,除了少数音乐活动以外,作为首都的奥斯陆在音乐生活方面长期以来根本无法与这两个强大的对手相竞争。这种状况长时间存在的一个重要原因就是:奥斯陆缺少一流的音乐表演场所和一流的音乐家。

1839年,著名的管风琴家林德曼成为这个城市的教堂管风琴师,使这里逐渐成为宗教音乐的中心,他那些结合了挪威民间音乐特征的通俗易懂的作品从这里开始传播;在此之前,随着一些音乐机构和剧院的相继建立,一大批知名的音乐教师、作曲家和指挥家被陆续吸引到这里,为这个昔日的音乐荒漠带来了动人的声音,格里格和斯文森等人就是在这时与奥斯陆结下了不解之缘。40年代中期,一系列合唱组织问世,从此自发的与有组织的音乐活动层出不穷。1840年,一个德国乐团来到挪威,但不知何故很快便就地解散,其中的一些成员随后定居于此地,成为各种音乐

活动中的活跃分子。音乐出版业、乐器制造业和音乐商店也是在这一时期蓬勃发展起来的。

在音乐表演方面，虽然奥斯陆已经有了系列化的声乐和器乐音乐会甚至轻歌剧之类的演出，但是纯粹的交响乐音乐会却姗姗来迟，直到1858年，由作曲家谢吕尔夫和作曲家兼指挥家康拉迪创建了此类音乐会，才真正结束了奥斯陆没有交响乐演出的历史。然而由于音乐会听众寥寥，场面冷落，难以为继，因此主办者不得不在第二年便打消了这个念头。1867年，格里格与另一位挪威作曲家奥托·温特-耶尔姆开始合作操办交响乐的演出，这一次却出乎意料地获得了成功。格里格作为这项交响乐音乐会的指挥直到1871年，在连续数年的演出经验中他深切地感觉到创建一个永久性的管弦乐团的必要性和紧迫性，因为只有这样的一个乐团才能保证音乐会演出的稳定性和高质量。于是在1871年，在格里格的努力和倡议下，奥斯陆的音乐协会成立了，作为一个音乐团体，它的管弦乐团在此后的几十年中通过成功的演出确立了自己的声望，也在一定程度上成为挪威音乐的代言人。格里格本人自然成为乐团最密切的合作者，指挥了它的许多重要的音乐会，其他挪威最有声望的音乐家也都与这个乐团一同登台，其中包括斯文森、奥尔森、塞尔默和霍尔特等人。

1919年，格里格逝世的10年之后，爱乐协会成立了，这个组织取代了原来的音乐协会和民族剧院管弦乐团，也使奥斯陆的交响乐演出进入了一个新的阶段，最能代表挪威交响乐表演水准的独立的、永久性的职业乐团——奥斯陆爱乐乐团正式组建，通过它的演出活动和挪威几代音乐家的不懈努力，逐渐形成了人们对于挪威音乐的认识。

与每一个能在世界范围内取得影响的交响乐团一样，奥斯陆爱乐乐团的发展经历了长时间的积累和酝酿过程，所以当它一朝

得到人们的认识以后，才能够有着极强的震撼力和生命活力。在乐团创建之初的几十年间，它一直是一个默默无闻的乐团，与欧洲其他城市的那些大名鼎鼎的乐团相比，既无历史渊源，又无明星指挥，所以除了奥斯陆本地的居民以外，似乎很少有人会真正注意到它的存在。翻看一下奥斯陆爱乐乐团的历史就可以发现，在1980年以前，它几乎很少有跨出国门演出的经历，甚至连离开它的大本营奥斯陆的机会都并不多见。它像是奥斯陆音乐生活中的一个点缀，正如欧洲每一个大大小小的城市都有自己的交响乐团一样，从某种意义上说它是必不可少的，像这座城市的建筑、景物和风土人情一样组成这里别具一格的文化氛围；但从另一个角度上看，它又是可有可无的，因为它毕竟无法在挪威乃至全欧洲的音乐舞台上占据一席重要的位置。

这一切的改变似乎都是在莫里斯·扬松斯的到达之日开始的，尽管在此之前布隆施泰特、卡里迪斯和卡姆等知名指挥家都曾经为这个乐团的发展做出过引人注目的贡献，但是与扬松斯相比，一切都显得微不足道，正如一座宏伟的建筑落成之后，很少有人会去真正关心它的地基是由谁来完成的一样，人们只会对它的外貌、它的线条、它内部的巨幅壁画更感兴趣。在今天，一提起奥斯陆爱乐乐团，人们总是不约而同地想到扬松斯的名字，两者连成一体密不可分，这几乎已经成为一个惯例了。

莫里斯·扬松斯于1943年出生在拉托维亚的里加，他的父亲阿维德·杨松斯就是一位极出色的指挥家，除了在里加的音乐活动外，还曾经担任过列宁格勒爱乐乐团的指挥，并且带领这个举世闻名的优秀乐团在国外巡回演出，并于1951年获得苏联政府颁发的国家奖章。在父亲的影响和教育下，莫里斯·扬松斯很小就开始接受音乐训练，最初专攻小提琴，父亲赴列宁格勒任职时，他正值14岁，也随父转到列宁格勒音乐学院继续学习，除小提琴之

外，还专修钢琴和指挥。毕业后，扬松斯于1969年赴维也纳，随指挥家斯瓦罗夫斯基深造，并且在萨尔茨堡等地就教于指挥大师卡拉扬，深得这位音乐巨擘的垂青。两年以后，扬松斯终于有机会在国际音乐舞台上崭露头角，在以大师的名字命名的柏林国际卡拉扬基金会指挥比赛中获得第一名。

在国际乐坛初试身手后，扬松斯开始受到来自苏联国内以及其他地方的交响乐团的关注，1973年他应聘出任列宁格勒爱乐乐团的副指挥，成为著名指挥家穆拉文斯基的助手，并且在人们的心目中俨然已经是大师的“钦定”接班人。然而出乎意料的是，扬松斯并没有按部就班地在大师的羽翼下等候时机的到来，1979年，当来自遥远北国的奥斯陆爱乐乐团的邀请书到达时，他已经做好了远走他乡的一切准备。

这时的奥斯陆爱乐乐团似乎正处于上升前的准备阶段，多年的磨合已经使乐团初现欧洲名乐团的一切特征，而北欧特有的风格又使它具备了其他乐团所缺少的热情与浪漫气质。正如一座神奇的宝库只待一声“芝麻开门”的呼唤一样，通往成功彼岸的金钥匙就在扬松斯的手中了。

奥斯陆爱乐乐团尽管规模并不算大，通常只是一个双管编制的中型乐团，而且在演奏传统上以北欧作曲家的作品为主，其中尤以表现格里格的乐曲最为得心应手，这大概是地域影响和民族传统的作用所至，然而扬松斯没有满足于这些，他深知，一个国际性的乐团如果在曲目上仅限于一个或数个有限的作曲家的作品，那么它充其量也只能算作一个地方乐团，而无法参与国际竞争，它的影响力所波及的范围只是自身所处的地区而已，就像维也纳爱乐乐团如果只会演奏约翰·施特劳斯，柏林爱乐乐团如果仅仅限于贝多芬，那么无论如何它们都不能算作一流的乐团一样。于是，从布鲁克纳到柴科夫斯基，从德沃夏克到巴托克，奥斯陆

爱乐乐团的保留曲目在一步步扩大，已经几乎包容了从古典时期到本世纪所有欧洲重要作曲家的代表性作品。这一点，只要查阅一下奥斯陆爱乐乐团近年来所录制唱片的目录就一目了然了。

在当代，唱片业是音乐领域里最活跃也最为有效的一个巨大的传播媒体，当代的音乐家之所以能够在最短的时间里就获得他们上个世纪的前辈们毕生奋斗才能换来的成就，主要是依赖于唱片的广泛传播。扬松斯大约是深谙此道的一位音乐家，而奥斯陆爱乐乐团在短短十几年中迅速崛起，也正是在他们录制的唱片大量流行的前提下取得的。1986 年，奥斯陆爱乐乐团在扬松斯的指挥下完成了柴科夫斯基的交响曲全集的录音，这套唱片上市后获得的反响几乎超越了在此之前的所有录音，随之而来的便是一轮又一轮次的新唱片不断问世，不断取得佳绩。在国际古典唱片界的各种奖项中，扬松斯和他手下的奥斯陆爱乐乐团已经成为包办大奖的“专业户”。

与众多不同风格的指挥家的合作也是一个乐团尽快走向成熟的途径之一。在各种演绎方式、处理手段和诠释风格的交互作用下，乐团的演奏家能够很快地表现出自己对于音乐的感知能力和驾驭技巧，进而从容面对各类艰深的作品。在过去的年代中，一大批指挥家先后与奥斯陆爱乐乐团进行了卓有成效的合作，其中既有老一辈的乐坛泰斗，也有刚刚取得成功的新秀，桑德林、斯韦特兰诺夫、马塔、迪图瓦、普列文和萨洛宁等都曾经成为这个乐团的座上宾，为乐团的历史写下了难忘的章页。

在接掌奥斯陆爱乐乐团之后，扬松斯还积极地推进乐团的国际性巡演活动，这对于过去很少迈出国门的奥斯陆爱乐乐团来说无疑又是一项挑战。只有在那些具有深厚音乐传统的城市里，在那些名声显赫的音乐厅里，面对最挑剔的听众，承受最苛刻的评论家的冷嘲热讽，乐团才能不断发现自身的问题。于是，在欧洲

众多的音乐都市，在美国和日本，他们一次次的演出都给人带来新的惊喜，而在爱丁堡、柏林和萨尔茨堡等地的一些传统的音乐节上，奥斯陆爱乐乐团和它的指挥扬松斯一直是首选的嘉宾，以致于他们一而再、再而三地出现在这些重大音乐盛事的舞台上，享受着来自众多听众的欢呼和喝彩。

捷克爱乐乐团
(Czech Philharmonic Orchestra)

早期布拉格器乐音乐会的组织和发展是混乱无序的，尽管贵族们大都拥有自己的乐队，但是它们很少有机会将自己的活动地点固定在布拉格，因此直到18世纪中期，这里仅有的常设乐队就是歌剧院的管弦乐团。1767年，这里的音乐学院有了最早的系列器乐音乐会，由安东尼奥·杜尼筹建，每星期演出一到两场。这些音乐会持续了多长时间，现在已经无法考证。在18世纪，大量装有管风琴的教堂是布拉格器乐音乐最重要的中心，在胡斯教派战争中被摧毁的修道院重新修建，教堂被粉饰一新，另外还新建起巴洛克风格的教堂。这些地方不仅培养合唱团的歌手，还为合唱和管风琴作曲家提供种种机会。到了这个世纪的下半叶，许多巡回的演奏名家造访这里，其中最早的此类音乐会是在1764年11月7日，由两位远道而来的琉特琴演奏家所举办的。也许正是由于这时布拉格市民的热情好客和显而易见地缺乏鉴别能力，来访的音乐家中鲜有水平高超者，只有单簧管演奏家斯塔德勒和贝多芬算是例外。在1796年到1812年之间，贝多芬曾经先后6次访问布拉格。

随着歌剧等各种音乐活动的增多，布拉格的音乐表演水平不断提高。1840年，两个音乐表演团体相继开张成立：塞西利安协会和索菲学会。从此，管弦乐表演开始有了更为职业化的基础。与此相对应的是各种室内乐团体的出现使这里的室内乐演出逐渐活跃。在19世纪，五花八门的音乐表演使布拉格已经可以毫无愧色地面对其他第一流的欧洲音乐都市了。随着观众欣赏口味的提高，杰出的外国音乐家陆续光顾这里，其中帕格尼尼和肖邦都是两度到来，瓦格纳更是从1832年就已经结识了这座城市，柏辽兹于1846年来此指挥了两场音乐会，他被索菲爱乐乐团在演奏他的《罗密欧与朱丽叶》选曲时所表现出的能力所深深感动，李斯特也于1856年在圣维特教堂指挥了他的《匈牙利加冕弥撒》。

1896年新年伊始，布拉格的音乐界就酝酿着一场巨大的变革。1月1日，原属于民族剧院的管弦乐团开始罢工，其目的除了争取增加福利之外还有名分上的希冀，组织罢工的捷克爱乐协会的宗旨是在布拉格继承优秀的文化传统并提高音乐艺术的水准，同时也保护那些年迈的乐团成员和已故者的家属及子女的经济权利。这次罢工的重大成果是剧院乐团从此可以用捷克爱乐乐团的名义进行独立的音乐活动。1月4日，青年时代曾在民族剧院乐团任中提琴手的德沃夏克指挥了捷克爱乐乐团为募集演奏员养老基金而举办的首场音乐会，音乐会的曲目清一色全部由德沃夏克本人的4首作品构成：《降A大调斯拉夫狂想曲》、《圣经歌曲》、《奥赛罗序曲》和《自新大陆交响曲》。这是在新的名称下乐团第一次面对布拉格的公众。

从1896年到1901年，乐团以民族剧院管弦乐团和捷克爱乐乐团的双重身分存在，除了继续为歌剧伴奏以外，还举行了许多交响乐音乐会，广泛地涉猎捷克以及欧洲作曲家的经典名作。它的指挥者除了德沃夏克之外，还有兹丹内克·费比赫、卡雷尔·

科瓦洛维和奥斯卡尔·内德巴尔。身为作曲家和小提琴家的内德巴尔对创建之初的捷克爱乐乐团交响音乐演奏传统的形成是一位关键性的人物，在任职期间，他曾率领乐团赴国外进行了第一次重要的巡回演出，在向公众介绍德奥作品的同时，也以他对于捷克音乐的理解和演绎树立了自己的权威。可惜的是，由于他本人在捷克弦乐四重奏团内的重要作用，频繁的室内乐演出限制了他的时间，他无法将全部精力都投入爱乐乐团的排练之中。

1901 年，在捷克爱乐协会的组织下，乐团再度举行罢工，以表示他们希望通过单纯的交响音乐会来维持其生存的愿望。这次罢工的结果使乐团从此完全脱离了民族剧院，成为以演奏交响乐为惟一目的的独立的乐团。这样，乐团的成员不必再为歌剧演出微薄的收入而苦恼，也不会在歌剧和交响音乐的不同艺术要求之间不知所措了。

不可否认的是，曾经身为民族剧院管弦乐团的这个事实为他们更熟练地掌握由斯美塔那和德沃夏克所开创的捷克民族交响音乐的特点提供了难得的帮助，在大量接触到那些反映两位作曲家富于民族特色的歌剧之后，再面对他们的管弦乐和交响乐时，就显得格外应付自如了。

作为当时布拉格最优秀的交响乐团，捷克爱乐乐团与格里格和理查·施特劳斯等外国作曲家都有了令人愉快的合作，1908 年 9 月 19 日，马勒在这里指挥了他的第七交响曲的世界首演。

1918 年 10 月，随着第一次世界大战炮火的烟消云散和哈布斯堡帝国的土崩瓦解，布拉格成为新诞生的捷克斯洛伐克共和国的首都。在这座城市政治地位不断得以加强的同时，它在音乐方面也显示了发展的活力。瓦茨拉夫·塔利希从这一年开始领导重建后的捷克爱乐乐团，在漫长的任期内，使乐团的实力稳步上升，被人称为乐团真正的创建者。他曾经多次率领乐团赴欧洲中心城

市举行音乐会，通过他的极力推荐和介绍，苏克和诺瓦克这两位捷克作曲家的音乐受到了社会的重视，在他的指挥下，这两位原本不被看好的人物乐曲中真正的丰富内涵终于得以体现，并显示出了持久的生命力。也正是在塔利希时代，捷克爱乐乐团成为人们心目中的捷克音乐的代言人，它演奏的斯美塔那的《我的祖国》和德沃夏克的交响曲以及其他年轻一代捷克作曲家的音乐时所表现出的深刻含义，是任何一个欧洲乐团所无法超越的。在接受了布拉格民族剧院的指挥之职后，塔利希为了专心于歌剧事业，于 1941 年辞去了他在捷克爱乐乐团的职务。

在两次世界大战之间的和平岁月里，捷克爱乐乐团成了欧洲大陆迅速上升的一颗明星，一大批来自各国的指挥家与之建立了稳固的合作，许多第一流的演奏名家也都以能够与之合作为荣耀，大提琴巨匠卡萨尔斯和钢琴大师鲁宾斯坦都在乐团的协奏下登上布拉格的舞台，当时已经名望极高的普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基也指挥乐团演奏了自己的作品。

库贝利克从 20 岁时首次指挥捷克爱乐乐团，在这之前，这个初出茅庐的年轻人还只是布拉格音乐学院的一名学生。此后，他便经常收到来自乐团的邀请，成为这个乐团历史上最富有朝气的一位指挥。他在 1937 年带领乐团赴比利时和英国访问，1942 年，时年 28 岁的库贝利克成为乐团的音乐总监。第二次世界大战中，库贝利克一次又一次地拒绝与布拉格的纳粹当局合作，1948 年，他赴英国格林德堡歌剧节指挥《唐璜》的演出，从此再也没有返回祖国。到了晚年时，他才在“布拉格之春”音乐节的开幕式上，指挥他多年前曾与之建立了亲密关系并使他获得了世界声望的捷克爱乐乐团，演奏了《我的祖国》，令在场的每一个听众感慨万分，也唏嘘不已。

捷克斯洛伐克共和国的存在就像是昙花一现，很快，希特勒

的第三帝国便将其并入了自己的版图之中。德国占领者解散了业已存在多时的音乐组织，关闭了大学，也使歌剧院停止了活动。许多音乐家逃往国外，还有一些人在战争中死去，活着的人有的被关进监狱或送进集中营。只有当苏联红军在1945年5月进入布拉格时，这里的文化传统才很快得以恢复。

1945年10月22日，捷克爱乐乐团成为捷克历史上的第一个国家乐团，从此解决了困惑多年的一个关于乐团的存在资格的问题。从1939年首创、旨在吸引外国艺术家的“布拉格之春”音乐节于1946年正式举行，这一年恰逢捷克爱乐乐团的50周年华诞，于是一切音乐节活动自然而然地以它作为中心。从此，历时大约3个星期的“布拉格之春”便成为一项具有相当影响力的音乐盛会，在每年举行的音乐节中最引人注目的事件便是在开幕式音乐会上由捷克爱乐乐团演奏的《我的祖国》。

库贝利克离去之后，他在捷克爱乐乐团留下的空缺由在此之前一直作为乐团小提琴手的瓦次拉夫·纽曼填补。但是战后真正对捷克爱乐乐团起了重大贡献的是卡雷尔·安切尔，他从1950年就任首席指挥。这位在战争中曾被投入集中营并且因为试图逃跑而被判处死刑的音乐家直到苏联军队于1968年占领布拉格之前一直作为乐团的指挥，曾率领乐团出访欧洲的许多国家以及澳大利亚、新西兰、印度、日本和中国。尽管在许多方面难以和比他年轻的库贝利克相提并论，但是安切尔确实称得上是这一代捷克指挥家中影响仅次于库贝利克而获得了世界性声望的一位，他在演出中所表现出来的抒情特征和意味深长的含义一直深受好评。

纽曼于1964年重返捷克爱乐乐团，在此之前他已经在柏林和巴黎等地的200余场演出中树立了自己的形象。4年后他成为乐团的首席指挥。

纽曼是一位具有丰富经验的多才多艺的指挥，他善于将音乐

中的情感与理性因素加以巧妙的融合，从而在音乐会和歌剧表演中制造感人肺腑的戏剧高潮。他的音乐会曲目包罗万象，从古典主义到现代作品几乎应有尽有；但是他始终对于马勒有着浓厚的兴趣，并且将其作为自己最重要的保留曲目。当然，与他的几位前任一样，捷克作曲家的不朽之作仍然是捷克爱乐乐团最为得心应手的内容。

在表现捷克民族乐派那种特有的澎湃激情和波希米亚风情的时候，捷克爱乐乐团是毫无疑问的首选乐团，特别是它的弦乐声部所创造出的独特音响，那种丝丝入扣的民族情韵和悄然踊动的浪漫情怀，都能产生感人至深的艺术效果。

圣彼得堡爱乐乐团

(St. Petersburg Philharmonic Orchestra)

圣彼得堡位于波罗的海芬兰湾东岸，靠近涅瓦河口。这里1703年辟为要塞，成为俄国重要的通海门户，从此政治、经济地位不断提高。从1712年到1918年3月，这座城市一直是俄罗斯的首都，1914年后一度改称彼得格勒。“十月革命”之后，苏联定都于莫斯科，此地的政治中心位置才发生变化。1924年，改名为列宁格勒。苏联解体后，此城重新启用圣彼得堡的旧称。

尽管圣彼得堡的政治地位在俄罗斯及苏联历史上随着形势的发展而不断变化，但是它的文化中心地位却从来没有发生过动摇。自从建立之日起，这座城市就在俄罗斯音乐生活中占据着至关重要的一席之地。

圣彼得堡有案可稽的最早的公开音乐会是在1746年，在此之前，音乐会还只是宫廷中或贵族们专有的特权，平民百姓根本无缘光顾。自从沙皇彼得大帝的一系列改革之后，俄罗斯本地和来自于外国的音乐家经常在这座城市举行各种演出活动，但是正常的音乐会生活却是后来才发展起来的。

1772年，一大批音乐爱好者组建了这里的第一个音乐俱乐

部，随后，职业音乐家的加入使这个俱乐部最终成为新音乐协会。公共音乐会在此后变得非常频繁，它们通常是在贵族院的大厅中举行。1802 年，圣彼得堡爱乐协会成立，在此后的 100 年间，这个协会一共举行过 205 场各种形式的音乐会演出，其中包括许多非常重要的作品演出。1824 年，正是在这个协会的倡议下，贝多芬的《庄严弥撒》在这里举行了首演。但是到了 1890 年以后，这类活动只是偶尔为之。

在 19 世纪中期以后，欧洲重要的作曲家经常出现在彼得堡的音乐会上，比如李斯特曾经于 1842 年和 1843 年两度造访，舒曼与他的妻子克拉拉于 1844 年访问这里，柏辽兹在 1847 年和 1868 年两次前来举行音乐会，瓦格纳则是在 1862 年到达了这座城市。在夏季，圣彼得堡郊外常常举行轻松的音乐演出，约翰·施特劳斯率领他的乐团于 1849 年首次出现在这种活动中，并且在 1856 年到 1865 年之间频繁前来演出。从 1910 年以后，理查·施特劳斯、马勒、雷格尔、德彪西、勋伯格、尼基什和门格尔贝格都相继来到这座城市，使这里的音乐品味乃至演出水准都绝不亚于任何一个欧洲大都市，甚至在某种方面有过之而无不及，比如由佳季列夫率领的俄罗斯舞蹈团在巴黎等地的轰动一时的演出。

然而与这种蓬勃开展的音乐活动形成鲜明对照的是，圣彼得堡在 1917 年之前仅有一个常设的音乐会管弦乐团，这就是成立于 1882 年的宫廷管弦乐团。虽然此时各个剧院一般都拥有自己的乐团，但是它们的任务除了给歌剧或芭蕾之类的戏剧演出提供帮助外，并不经常举行正式的音乐会。宫廷管弦乐团的主要工作内容是在沙皇的各种节庆典礼上演奏，提供适合不同场合不同气氛的音乐背景，并在音乐创作日益繁荣的情况下，安排一些私人性质的新作品试听会，为作曲家演示其新创作的乐曲，以资借鉴。

“十月革命”后，沙皇成为历史的遗迹，宫廷管弦乐团也不再

是只为宫廷生活服务的皇家工具。但是，乐团依旧存在，而且它的活动范围不断扩大，它与普通民众的关系越来越近。1921年，彼得格勒爱乐乐团正式成立，其人员的组成就是建立在宫廷管弦乐团的基础之上。原先的贵族院大厦成为乐团的所在地，这座建立于1834年到1839年之间的建筑物中有两个音乐厅，大的能够容纳1318人，小的能够容纳480人。

正式命名后的彼得格勒爱乐乐团以艾米尔·库泊为首席指挥。当时的库泊已经是一位颇具影响力的指挥，在“十月革命”前，他曾经指挥过瓦格纳的《尼伯龙的指环》在莫斯科的首次演出，并且首演了拉赫玛尼诺夫、米亚斯科夫斯基、斯克里亚宾和许多其他作曲家的新作品。在格拉祖诺夫的邀请下，他来到彼得格勒，成为马林斯基剧院的指挥，也同时兼任彼得格勒爱乐乐团的首席指挥。但是不久之后，他决定离开苏联，定居于巴黎。

库泊的短期执棒并没有给这个刚刚经历过战乱的乐团带来太多的影响。随后是一段没有首席指挥的日子，1924年，随着这座城市名称的变化，乐团也改名为列宁格勒爱乐乐团。1926年，尼古拉·马尔科被任命为乐团的首席指挥。

马尔科在这里的任期也仅有短短的3年时间，但是，在这3年里，他成功地建立起列宁格勒爱乐乐团与杰出的作曲家肖斯塔科维奇之间的特殊关系。1926年5月12日，19岁的肖斯塔科维奇的第一交响曲由马尔科指挥列宁格勒爱乐乐团首次演出，而这部作品的盛名就从此开始远扬世界。人们正是从这次音乐会才开始认识到了一个年轻的名字，认识到了此后将在20世纪音乐中发挥巨大作用的一个人物，尽管这时，他还只是一个初出茅庐未谙世事的孩子。此后的第二年，1927年11月6日，在纪念“十月革命”10周年的时候，马尔科指挥他的乐团再次首演了肖斯塔科维奇的另一部作品——第二交响曲。

很难说清年轻的作曲家从他家乡的这支乐团的演出中得到了哪些教益。然而不可否认的是，这些早期的演出实践在他以后的创作中对于管弦乐效果的掌握和运用都有着难以割断的联系，那种建立在俄罗斯音乐传统上的深沉而凝重的轰鸣，那种惟妙惟肖的色彩性的乐句，应归功于其早期得到的经验与启示。

马尔科很快也与他的前任库泊一样远走他乡，在他之后成为列宁格勒爱乐乐团首席指挥的是亚历山大·高克。这位对管弦乐合奏及音乐风格有着独特感受的指挥家在任期间，乐团一如既往地对于苏联作曲家的新作品抱有极其浓厚的兴趣，甚至视演奏及推广这些作品为己任。1931 年 11 月 6 日，高克指挥乐团首演了肖斯塔科维奇的第三交响曲。从此，高克本人也与肖斯塔科维奇的音乐结缘，由列宁格勒歌剧舞剧院首演的芭蕾舞剧《黄金时代》和《螺丝钉》都是在高克的指挥下进行的。

高克于 1934 年离开列宁格勒爱乐乐团。在他之后，生于维也纳的弗里茨·斯蒂德里于 1934 年接任乐团首席指挥的职务，这是这个乐团自“十月革命”之后的第一位也是惟一的一位外籍首席指挥。然而这位因逃避纳粹的迫害而来到苏联的指挥在列宁格勒任职的时期，也正是这座城市的音乐生活中发生一连串重大的政治风波的年代。肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》和舞剧《清澈的溪流》于 1936 年相继受到《真理报》的连篇累牍的批判，所有的音乐家面对着这种严峻的现实都不由得感到茫然。预定于这一年 4 月首演的肖斯塔科维奇的新作品——第四交响曲在由列宁格勒爱乐乐团排练几次后，被作曲家本人从指挥台上取走总谱，并最终取消了预定的首演活动。

1937 年，当肖斯塔科维奇试图以一首新的作品——第五交响曲来回答他所遭受的批判和人们对他的关注时，人们才发觉列宁格勒爱乐乐团正处于没有一位首席指挥的境地：斯蒂德里已经辞

职前往美国，新的人选还没有确定下来。而对于这首第五交响曲来说，它内涵上的特殊性又使这次首演具有了一层非常特殊的意义，因此指挥这次首演就理所当然地成为一项一般人无法承担的重任。在这个时候，肖斯塔科维奇本人选择了在当时尚属无名之辈的叶夫根尼·穆拉文斯基。

尽管两位音乐家在 20 年代同在音乐学院求学时就相互认识，但是与肖斯塔科维奇辉煌的早期音乐生涯相比，年长 3 岁的穆拉文斯基则显得过于沉寂了。他曾经跟随马尔科和高克学习指挥，后来就任基洛夫剧院的助理指挥。当肖斯塔科维奇选定了由穆拉文斯基指挥这首至关重要的交响曲的首演时，两个人也许都意识到了这是一首真正的“命运交响曲”。

1937 年 11 月 21 日，第五交响曲由穆拉文斯基指挥的列宁格勒爱乐乐团首演，它所获得的巨大成功不仅使肖斯塔科维奇摆脱了批判运动所带来的心理和社会压力，也使穆拉文斯基脱颖而出，成为苏联新一代指挥家中的佼佼者。6 个月后之后，他被任命为列宁格勒爱乐乐团的首席指挥。也正是从这时开始，穆拉文斯基和他率领下的乐团与肖斯塔科维奇的音乐有了一种共存的关系，作曲家的全部 15 首交响曲中，多半是由这个乐团首次向世人介绍，其中由穆拉文斯基指挥首演的除第五交响曲外，还有 1939 年 11 月 5 日首演的第六响曲，1945 年 11 月 3 日首演的第九交响曲，1953 年 12 月 17 日首演的第十交响曲，1961 年 11 月 1 日首演的第十二交响曲。此外，第十一交响曲是由莫斯科的苏联国家交响乐团于 1957 年 10 月 30 日首演，几乎与此同时，穆拉文斯基也在列宁格勒指挥了这首交响曲。

穆拉文斯基在列宁格勒爱乐乐团的任期一直延续到 1982 年，前后历时 40 余年。直到逝世之前，他都保持着与这个乐团亲密无间的特殊关系。在他任职期间，除了极少数例外情况，他几乎将

自己的指挥活动完全限制于这个乐团，这在世界上也是绝无仅有的现象。在他的培养和训练下，这个乐团建立起一种特别富于俄罗斯传统的合奏方式，毫无矫饰造作之感。这是典型的俄罗斯音乐，同时又融入了穆拉文斯基特所特有的洗练和清澈。乐团演奏中的织体极为明净，结构严整。在音乐的演绎方式上，穆拉文斯基特别强调尊重作品的原意，一切都按照乐谱所标示的那样去做，避免过多的个人理解而使音乐的表现出现偏颇。在他的指挥下，列宁格勒爱乐乐团在俄罗斯传统曲目方面成为众口一致的最佳表演者。

穆拉文斯基曾经率领列宁格勒爱乐乐团进行过为数不多的出国巡回演出，在25年的时间里仅仅在外举行过30多场音乐会。

从建立之日起，乐团就一直积极致力于音乐教育，它将音乐会节目单上的乐曲说明结集出版，组织与听众的讨论活动，并且到这座城市中的不同场所去演出，甚至在工厂里专门为工人举行音乐会。乐团对于新作品的大力支持使得许多著名作曲家都将他们的新曲在这座城市中首演，这些作曲家中包括普罗科菲耶夫、米约、奥涅格、卡塞拉、兴德米特、斯特拉文斯基和布里顿等。

1988年穆拉文斯基逝世之后，尤里·捷米尔卡诺夫成为乐团新的首席指挥，这位出生于1938年的指挥家此前曾经担任过列宁格勒交响乐团和基洛夫剧院的首席指挥。苏联解体后，列宁格勒恢复其旧称，乐团也从1991年起更名为圣彼得堡爱乐乐团。

另一个在近年中与这个乐团保持着密切的合作关系的指挥家是莫里斯·扬松斯。早在1973年，扬松斯就受到穆拉文斯基的邀请，担任了乐团的副指挥。目前由于任职过多，同时担任着奥斯陆爱乐乐团和匹兹堡交响乐团的首席指挥，扬松斯很难给圣彼得堡爱乐乐团分配出太多的时间，因此，他与这个乐团的合作更专注于西方的经典曲目，而不再像过去那样主要指挥俄罗斯作品。

俄罗斯国家乐团

(Russian National Orchestra)

80年代末到90年代初，由于经济形势的恶化，许多前苏联的音乐团体现出了人员流失、水平下降、甚至难以维持的现象，然而就在这个时候，一个崭新的乐团却突然出现，给世人以惊喜。这个乐团就是在钢琴家、指挥家米哈伊尔·普雷特涅夫领导之下的俄罗斯国家乐团。

普雷特涅夫出生于1957年，父母双亲都是音乐家，在这种特殊环境中成长起来的普雷特涅夫在很小的时候就显示出音乐方面的过人才华。1974年，他进入莫斯科音乐学院学习钢琴，4年之后，年仅21岁的普雷特涅夫在柴科夫斯基国际音乐比赛上荣获钢琴一等奖。随后，他在苏联以外的许多地方进行巡回演出，先后在英国、德国、法国、意大利、日本、美国和斯堪的纳维亚举办个人独奏音乐会，被称为俄罗斯钢琴学派的又一位年轻的代表人物。然而出乎人们意料的是，普雷特涅夫并没有满足于仅仅在钢琴上施展他的音乐理想，他希望自己能够成为一名真正“全能”的音乐家。1980年，在继续他的国际性巡回演出的同时，他还以一名指挥的身分登台，在苏联国内和其他国家指挥了许多一流的交

响乐团，除了积累了丰富的乐队工作经验以外，也为他日后的另一重大目标打下了基础。

1990年，苏联解体后不久，普雷特涅夫在莫斯科组建了俄罗斯国家乐团。这是自从1917年“十月革命”之后在俄罗斯存在的第一个完全独立于任何政府组织和机构的交响乐团，其资金来源完全是靠一些社会组织和基金会的捐助。可以说，这个乐团的出现完全是社会政治环境发生变化的产物，在此之前，这种不依附于国家的乐团是根本无法想象的。

这个全新的乐团从它问世的那一天起，就得到了人们的广泛关注，也唤起了音乐家们的向往之情。乐团吸引了来自俄罗斯国内的众多第一流的演奏家，许多在其他乐团里任职的演奏高手纷纷跳槽，前来一试身手，有些乐手本身也是非常出色的独奏家。刚刚成立时，乐团的小提琴声部里就拥有6位在俄罗斯其他乐团中担任首席的音乐家，别的声部也不例外。这样高素质的人员组合是这个乐团在成立之后能够迅疾获得强烈反响，并且逼近一流乐团的重要基础。

尽管面临着无法避免的经济压力和尚不明朗的政治局势，在艰难中问世的俄罗斯国家乐团于1990年11月16日举行了它的第一场音乐会，演出地点是莫斯科音乐学院的大演奏厅。当乐团的创建者普雷特涅夫的指挥棒深沉而有力地在空中划动时，人们无不被这巨大的管弦乐音响所震慑，所感动。音乐会获得了空前的成功。

于是，第二场音乐会马上列入日程。随后便是第三场、第四场……乐团的全体演奏员与他们的指挥都完全沉浸在喜悦之中，任何人也不能相信，一个组建时日极为有限的乐团居然能够以他们的音乐这样打动了听众。

然后便是在国际上的热烈呼应。1991年6月，俄罗斯国家乐

团赴德国参加以著名钢琴家同时也是乐团艺术顾问的伊沃·波格莱里奇的名字命名的第三届波格莱里奇音乐节，这是这支乐团第一次出现在俄罗斯以外的地方。在1991年到1992年的演出季中，他们还与波格莱里奇一同做了欧洲的巡回演出，与这位极富个性也对艺术质量要求颇为苛刻的钢琴家合作甚为愉快。1991年10月，他们作为第一个俄罗斯乐团访问梵蒂冈，在教皇约翰·保罗二世的私人音乐会上演出。不久之后，又同样作为第一支俄罗斯乐团赴以色列巡演。在那之后，乐团还访问过美国和日本，1993年第一次在卢塞恩音乐节上演出，能够受邀参加这个创立于1938年的著名音乐节，似乎也说明了这个乐团在国际乐坛上所受到的高度重视。

俄罗斯国家乐团能够在这样短暂的时间里就获得如此成功的确是一个奇迹，因为仅在莫斯科，类似规模的交响乐团就达到20多个，要想在这种强手如林的环境中脱颖而出除了运气以外，更主要的是实力。普雷特涅夫说："我要的是达到100个团员的庞大交响乐合奏效果，这是一种只能在室内乐合奏中才能找到的效果。"

作为一位演奏家出身的指挥，普雷特涅夫对于音乐的表演一向有着严谨的态度，因此他并不希望仅仅在乐团的音色上做文章。他说："这就好比歌声一样，你无法将苔巴尔迪的声音当成是卡拉斯。我只取我所拥有的资源，乐句的含义要比美妙的声音更为重要。在某些情况下，音乐听起应当是美妙的，而在某些情况下就应当是丑陋的。总不能把莫扎持与肖斯塔科维奇的作品演奏成一种格调吧。我所专注的是音乐的意趣与本义。"

普雷特涅夫认为，他所领导的俄罗斯国家乐团确实有着与众不同的音响，但是一个乐团应该能通过变化来发出不同的声音，从而去适应不同作品的音乐表现。他特别不希望自己的乐团会发展

成一个将所有作曲家的不同作品都以同一种品质来处理的乐团。不管它的角度是什么，一个乐团应该针对不同的音乐形态演示出不同的结构、色彩及声音。由于现在的听众都太注意音乐演奏的技巧，而被一种完美主义的思想所统治，相比之下，过去的很多乐团尽管在某些方面有缺陷，但是它们的表达更丰富，也更富于人情味。

由于俄罗斯国家乐团集中了各乐器门类的演奏高手，因此，当乐团成立时，他们的第一项任务不是演奏，而是学习团体精神，一种相互合作的态度。普雷特涅夫尤其重视排练的重要性，因为乐曲的色彩和音乐内涵的表达都要在多次排练之后才能获得。

1993年，德国唱片公司与普雷特涅夫和他领导下的俄罗斯国家乐团签定了专属录音合同，这也是欧美重要唱片公司首次这样大规模地与俄罗斯乐团合作出版唱片。在他们所推出的首批唱片中，有柴科夫斯基的《曼弗雷德交响曲》，这也是乐团在成立音乐会上演奏的乐曲。对于这首演奏较少的作品，普雷特涅夫认为它的价值常常被人不恰当地低估，这是因为人们对它的音乐本身缺乏认识，也缺少爱。实际上，从俄罗斯国家乐团的演绎中，人们也许会重新发现它所蕴涵的美感。

1992年，俄罗斯国家乐团建立了俄罗斯艺术基金会，为自己的活动筹募资金。目前，这个乐团经济支援的90%都来自于国外。

普雷特涅夫几乎将他的所有精力都投注于他的乐团的建设，所以他个人作为钢琴家的独奏事业不可避免地受到了影响，这不能不说是一个损失。

纽约爱乐乐团
(New York Philharmonic Orchestra)

在纽约，业余的管弦乐团最早出现在18世纪晚期。1825年，一支不知名的乐团在4月2日演出了贝多芬的《哀格蒙特序曲》，并在随后的5月20日演出了贝多芬的另一首作品《普罗米修斯的创造》，这也是这部作品在纽约的第一次上演。从1800年到1847年，一家俱乐部坚持每年举行一场管弦乐音乐会。大约从1824年开始，集合了当时各剧院乐队成员的爱乐协会进行了大量工作，在这一年的12月16日，他们在城堡花园演奏了贝多芬第二交响曲的终曲乐章，此后数年中便不断举办零星的音乐会，最终与协和女神协会合并为一体。1831年4月，纽约音乐基金会管弦乐团在尤尔利·科莱里·希尔的指挥下曾经尝试演奏贝多芬第一交响曲的第一乐章，但是这支乐队的水准显然过于低下，以致于演奏过程中各种乐器经常出现跑调和找不准节奏的现象。

在这座城市建立一个永久性的交响乐团的想法最初产生于1839年，3年之后，纽约爱乐交响乐协会正式成立，从而宣布了目前美国现存的最古老的交响乐团——纽约爱乐乐团的诞生。这一年的12月7日，几百名听众聚集在百老汇的阿波罗厅，出席组

建后的纽约爱乐乐团的第一场音乐会。音乐会由爱乐协会的创始人和主席希尔指挥，由63名乐师组成的乐团演奏了贝多芬的第五交响曲。音乐会的曲目还包括其他室内乐和歌剧选曲等作品。

乐团的第一个演出季共推出了3场音乐会，第二场音乐会的内容包括在美国首次上演的贝多芬的第三交响曲。在随后的16年中，乐团每年都要举行4场音乐会，1859年后增加到5场，12年之后又增加到6场。在创建之初的10年间，乐团共有50到67名演奏员，由不同的指挥执棒指导，而这些指挥又大都来自于乐团演奏员，有时，一场音乐会要更换若干不同的指挥。乐团的主席希尔在前5个音乐季中是风头最健的人物，一共指挥了7场音乐会。西奥多·艾斯费尔德于1852年被推选为指挥，从此使这个职务的责任得到加强。到了1867年，乐团的成员已经增至100人，演出场所也转移到更为宽大的音乐学会。

纽约爱乐乐团最初的音乐会曲目反映出它的指挥大都受教于欧洲这个背景，而德奥乐派又是其中最引人注目的重点。1846年5月20日，乐团在城堡花园演出了贝多芬的第九交响曲，这也是这首伟大的乐曲在美国的初演；同一年，乐团还演出了肖邦的第一钢琴协奏曲和柏辽兹的几首序曲，尽管乐团曾于1847年演奏过美国作曲家布里斯托的《音乐会序曲》，但是直到这个世纪结束，欧洲作品始终占据了音乐会的主体。在1877年到1891年任指挥的西奥多·托马斯特别在音乐会上加强了李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯和理查·施特劳斯的分量。

尽管纽约爱乐乐团的年龄和它在20世纪的杰出表现使它在纽约的音乐历史上占有不可动摇的一席之地，但是在上一个世纪，它的这种重要性常常会被其他乐团的崛起所掩盖。成立于1878年的纽约交响乐团在很长的时间里一直是它的强劲对手，一些阶段性存在的乐团在很大程度上威胁着它的地位，波士顿交响乐团、芝

加哥交响乐团和费城管弦乐团的经常造访也吸引了公众的许多注意力。

在活跃的城市音乐生活中，纽约爱乐乐团一直保持着它的活力。1909 年，在马勒就任首席指挥期间，乐团在得到充足的经济支持的条件下，重新组建为一个全职的职业乐团。1921 年，它与组建刚刚两年的国家交响乐团合并。这时，乐团音乐会的安排已经有了极大的发展，而指挥的繁重工作对于一个人来说就显得令人不堪负载，于是，指挥的责任开始由 2 到 3 位首席指挥和不同的客席指挥来共同分担，以减轻其压力。在这个阶段纽约爱乐乐团的指挥名录上，可以发现一连串使人肃然起敬的名字：斯特兰斯基、门格尔贝格、霍赫斯特拉滕、富特文格勒、托斯卡尼尼、莫里纳利、克莱伯和瓦尔特。

最大的乐团合并事件发生在 1928 年 3 月，当时，爱乐协会与多年的竞争对手交响乐协会合二为一，两个乐团成为一个整体，其名称也一度变成了纽约爱乐交响乐团。

在这个阶段，美国经济的增长，它的社会秩序中的世界性背景以及社会的发展变化，都要求表演艺术组织较以往有更坚固的基础。美国音乐行业的所有方面都在这个时候集中在纽约这个中心：音乐会经营，音乐出版，音乐广播以及音乐家联盟等。两大对手乐团在一个单一的投资人背景下进行合并无疑是明智之举，但是随后出现的将乐团与大都会歌剧院融为一体的计划却最终化为泡影。

新的演出季延长到了 28 个星期，其中包括 103 场音乐会。1927 年，托斯卡尼尼成为乐团的首席指挥，最初与他分享这一职位的还有门格尔贝格和莫里纳利。托斯卡尼尼在纽约的任期几乎像是一个传奇的故事，这里面充满了令人激动的鲜花、掌声和欢呼，充满了荣耀、光彩和辉煌。1930 年春天，他率领乐团访问欧

洲，在5个星期内令人不可思议地演出了23场音乐会，而且场场都获得了极大的成功。在这个乐团里，由于他的准确与清晰的指挥方式，他的威望完全超越了同时期的门格尔贝格甚至富特文格勒，也正是由于这个时期在纽约的出类拔萃的表现，使托斯卡尼尼成为他那个时代最伟大的指挥家。

托斯卡尼尼于1936年离开纽约爱乐乐团，由巴比罗里继任，此后的指挥当中包括罗津斯基、瓦尔特、米特洛波洛斯和伯恩斯坦等人。在40年代，乐团的客席指挥显得尤其引人注目，作曲家埃内斯库、查维斯和斯特拉文斯基都是在巴比罗里时期出现。1942年，在庆祝乐团的世纪华诞之年，音乐会演出季中有13位客席指挥执棒登场。在此后的十余年间，布施、古森斯、莱纳、库谢维茨基、库尔茨、斯托科夫斯基、塞尔、蒙什、亨德尔、萨巴塔、蒙特、坎特利和鲁道尔夫等人与不同时期的首席指挥分享了纽约爱乐乐团的音乐会。

从1958年到1970年执掌乐团的伯恩斯坦为指挥的含义注入了新的理解，作为指挥这个乐团的第一位出生于美国的音乐家，他带来了一种热情洋溢而近乎于杂技表演的指挥风格，尽管并没有得到广泛的认可，但是却不可否认地对音乐会的标准曲目和知名度较小的作品都制造出一种生机勃勃的演绎方式。伯恩斯坦最初是被罗津斯基选为他的助理，1943年11月，当瓦尔特在一场音乐会前感觉不适而无法出场时，他临时替代这位大师，首度登上纽约爱乐乐团的指挥台，演出了一场动人的音乐会。通常，伯恩斯坦的曲目总是显得趋于保守，但是他在1951年首演了艾夫斯在半个多世纪以前创作的第二交响曲，他还首演过从汤普森到柯普兰和威廉·舒曼等众多在世的美国作曲家的作品。

伯恩斯坦还一直试图通过自己的努力来缩小大众与交响乐圣殿之间的差距，1974年，他在纽约中央公园指挥纽约爱乐乐团举

行的一场音乐会，现场观众竟然达到 13 万人。

为了将更多的时间和精力专注于音乐创作，伯恩斯坦在与纽约爱乐乐团共事 12 年后隐退。退休之前，他被授予乐团“桂冠指挥”的荣誉称号。

现在看来，选择皮埃尔·布列兹在伯恩斯坦之后出任纽约爱乐乐团首席指挥是一项成功之举。虽然对于通常的音乐会标准曲目仅有较少的经验，但是布列兹在任职期间显示出他在扩展曲目方面的能力。在音乐会曲目的甄选上，他一向坚持自己的美学标准，多年来充斥舞台的 19 世纪浪漫主义时期的代表人物如勃拉姆斯、柴科夫斯基和理查·施特劳斯等人的作品几乎被他完全排除在外，他认为这些作曲家在音乐的革新方面远不如贝多芬、柏辽兹、德彪西和瓦格纳等人做得彻底。他的节目单常常被德彪西、斯特拉文斯基、威伯恩和梅西安所占据。身为首席指挥后，他不得不有意识地拓展曲目，将一些古典作曲家包罗在内，但是这些作品仅限于海顿、贝多芬和舒伯特等有限的几位。一般来说，他宁愿挑选那些人们较少听到的古典和当代作品。布列兹的目的就是要有计划地使人们习以为常的音乐会曲目结构发生一个巨大的变化，从而对音乐会听众的欣赏趣味产生意味深长的影响。在作为一位 20 世纪作品的支持者的同时，他还将李斯特、舒曼和他们同时代作曲家的一些不为人所熟知的作品列入音乐会。由于他的到来，纽约爱乐乐团这座“百年老店”焕发了青春，音乐会听众明显变得年轻而富于朝气，尽管一些保守的和年老的听众纷纷离去，但是音乐厅却总是座无虚席、场面热烈。

在舞台上，布列兹的表现也有目共睹。他从来不用指挥棒，左手只是用来指示音乐的渐强和渐弱。他有一双极其灵敏的耳朵，可以轻而易举地在整个乐团的轰鸣中分辨出某一件乐器的失误，这足以让最骄傲的乐团演奏员心惊肉跳。然而这一切如果与他所创

造出来的独一无二的音响相比则显得太微不足道了。尽管他只是要求乐团一丝不苟地按照乐谱的标示行事，但是那种别具一格的清晰而冷峻的声音还是自然而然地浮现出来。

1973年6月，布列兹在埃弗里·费舍尔大厅开创了一个名为“地毯音乐会”的成功的系列音乐活动，一楼的座位全部拆除，创造出一种随意的氛围，表演的曲目也是非正式的，但却有着实实在在的价值。他还主张在一些并不显赫的音乐厅举行音乐会，以吸引更多听众的参与。

在1970年到1971年的演出季中，纽约爱乐乐团共举行了193场音乐会，它的演出季从9月下旬开始，直到第二年的5月结束。在春末夏初时，还演出轻松的曲目和举行诸如“地毯音乐会”之类的活动。在夏天，除了旅行演出外，乐团还在纽约的公园里举行免费音乐会。

1978年，祖宾·梅塔成为纽约爱乐乐团的首席指挥。尽管梅塔在这里的任期达13年，从而成为本世纪内担任这个职务时间最长的一位指挥，但是在他手中，纽约爱乐乐团的音色却变得越来越粗糙，而且明显缺乏生气。很长时间以来一直以拥有最佳乐师而自豪的乐团，在与梅塔合作多年之后忽然发现，自己居然已经落到了许多新近崛起的年轻乐团的后面。

1991年接替梅塔的库特·马祖尔终于重新燃起了人们的希望，他为这个多少显得有些暮气沉沉的乐团注入了新的思想和新的方式。在马祖尔指挥下，纽约爱乐乐团的音质比以前更为柔软，也更富于温暖，然而马祖尔更注重的是如何才能使它演奏出的音乐变得更有意义。他认为，这支乐团可以随时奏出精确的音符和节奏，但是要想充分传达作曲家的情感和精神，则应该多花一些时间去研究和反复排练。

在马祖尔手中，纽约爱乐乐团正在逐渐脱离近年来的低潮。

费城管弦乐团

(Philadelphia Orchestra)

在费城建立一个永久存在的管弦乐团的倡议产生于19世纪的最后阶段，歌剧指挥家古斯塔夫·欣里希斯、合唱指挥家亨利·戈登·桑德尔和作曲家威廉·吉尔克里斯特首先提出了这个想法。于是，在1900年的春天，两场名为“菲律宾音乐会”的交响乐音乐会便为后来的费城管弦乐团的发端提供了线索，这两场音乐会之所以得名是因为主办者试图以此来为那些在与西班牙的战争中阵亡或受伤的士兵募集捐款。音乐会的指挥是弗里茨·谢尔，他在以前与芝加哥和旧金山等地的音乐家合作时已经积累了丰富的美国乐团的领导经验。

在筹集了足够的资金之后，新成立的费城管弦乐团于这一年的11月16日举行了首场音乐会，此时的乐团共由85名乐师组成。建立初期的乐团不仅有了充裕的经济来源，而且也大大得益于来自一些妇女组织的进一步援助。

谢尔的早期工作开展得十分顺利，他召募了许多受教于欧洲的优秀演奏家，使乐团的合奏水平在较短的时间里就有了突飞猛进的变化。谢尔死于1907年，在他之后，德国人卡尔·波利希成

为乐团新的指挥。波利希是李斯特的朋友和学生，在马勒执掌维也纳国家歌剧院时曾经担任过这位大师的助手。

波利希于1912年重返欧洲。此时对于莱奥波尔德·斯托科夫斯基的任命是费城管弦乐团获得今日至高无上地位的一个最重要的因素。从这时起到1941年退休为止，斯托科夫斯基领导费城管弦乐团取得了对于乐团和他本人都是十分辉煌的国际声誉。这是一位有着极其动人的魅力的指挥家，也是有史以来享有最高威望的指挥大师之一。斯托科夫斯基使费城管弦乐团的演奏技术和合奏音响都发生了彻底的变化，著名的“费城之声”就是在这个时期通过他的一系列努力而形成的，这是一种极为美妙的声音，以宽广的动态和适当的比例为鲜明特征。在斯托科夫斯基时代有许多指挥家与费城管弦乐团保持着良好的关系，而他们几乎众口一辞地对于乐团出色的演奏能力给予极高的评价。克伦佩勒在晚年曾经在回忆中称这个乐团“是一个真正的巨人——确实无与伦比”；古森斯在1929年指挥了这个乐团7场音乐会后认为它豪华的声音中有着令人不可思议的多姿多彩和辉煌灿烂，他写道：“这种音响的华丽由一群有着超凡绝技的演奏者所造就，但是这一切都是作为领袖的斯托科夫斯基的贡献，他成功地将这些难以融合的明星化成了一个平衡的整体。”乐团卓越的特性甚至在斯托科夫斯基之后的奥曼迪时代仍然长久地保持，1941年，托斯卡尼尼与这个乐团合作录制了一组唱片，他对于乐团的表现大感惊奇和愉悦，乐团敏捷而灵活的反应、绚丽的音响色彩和独一无二的响亮度给了他许多启示。在第一次排练中，他完整地指挥乐团演奏了全部乐曲，而没有做任何停顿；最后，他颌首微笑，告诉演奏员们他已经感到没有什么可以建议的内容，随后幽默地走出了排练厅。

斯托科夫斯基是当代音乐的一个不遗余力的支持者，也是一

个对于一切新鲜事物有着浓厚兴趣的探索者，他任职期间，费城管弦乐团介绍了许多重要的当代作品，他在美国首演了布索尼、马勒、斯克里亚宾、斯特拉文斯基、勋伯格和瓦雷兹等人的许多作品，同时也对于大量知名的或无名的美国作曲家抱有同样的好感。有人做过这样一个统计，到1971年为止，他指挥过7000余场音乐会，其中首演了2000部新作品。1916年，由他指挥费城管弦乐团所做的马勒第八交响曲的美国首演引起了国际上的广泛关注，超过1000人的乐团和合唱团在连续9场音乐会上出色地演绎了这部交响曲。斯托科夫斯基曾经别出心裁地改革了乐队座位的排列方式，他还是最早对于广播和录音技术表示出兴致的指挥家，1933年，在音响工程师的帮助下，他尝试对于乐团进行了立体声技术的录音。他的音乐会通过广播电台的参与而大量传播，数量众多的唱片也广泛增强了乐团的知名度。在他任内，乐团的人数达到104人，1936年他率领费城管弦乐团首次在美国各地巡回演出，在27个城市举行了36场轰动一时的音乐会。

斯托科夫斯基在费城管弦乐团的音乐会上始终表现出表演家的风度。一个有意思的例子发生在乐团夏季音乐会的开场演出中，在最后一支乐曲终了后，他走进了观众席，这时全场观众用掌声要求他返场，于是他冲向指挥台，向乐团示意，乐团以极其优雅的声音奏出《蓝色的多瑙河》圆舞曲。迷惑不解的观众并不知道这突如其来的一幕实际上是精心设计的结果，乐团在演出前的几个星期就已经仔细地准备了这首乐曲。在初到费城时，斯托科夫斯基曾经与出席星期五下午场音乐会的习惯于迟到早退的观众进行了斗争，有一次在他指挥的音乐会上，开场曲目是勒克的一首作品，它要求演奏者在音乐过程中陆续登台，而结束曲目是海顿的《告别交响曲》，演奏者最终在乐曲中纷纷离去。

在经济萧条时期，乐团的理事会要求斯托科夫斯基压缩他的

活动范围和内容，这给演出那类需要乐团进行反复排练的新作品和陌生作品造成了很大的困难。1934 年，与理事会的矛盾导致了他的辞职，但是他还是接受了继续指导乐团的请求，并且在乐团的艺术问题上享有最终的决定权。1936 年，斯托科夫斯基挑选尤金·奥曼迪作为他的助理，1938 年，奥曼迪开始与他共同分享首席指挥的职位。虽然斯托科夫斯基在费城管弦乐团首席指挥的位置上一直呆到 1941 年，但是此后他明显减少了与乐团的合作，每个演出季只指挥数量很少的音乐会。他在费城管弦团的最后一次登台是在 1941 年，在指挥了巴赫的《马太受难曲》之后，他没有理会观众的欢呼，径直走下了舞台。在此后的 19 年中，他没有与这个乐团发生过任何合作。

在与斯托科夫斯基共同担任费城管弦乐团指挥的两年以后，奥曼迪于 1938 年成为乐团的首席指挥，此后直到 1979 年作为“桂冠指挥”而隐退，他在这个位置上工作了 40 余年，这几乎成为 20 世纪音乐的一项奇迹。就职之初，奥曼迪并没有对乐团进行大刀阔斧的革命，但是逐渐地，他在演出中引入了更加艳丽的管弦乐音色，使乐团更适合于表现那些需要丰富管弦乐色彩变化和高度技巧的晚期浪漫主义及 20 世纪初期的乐曲。作为一位以演奏小提琴而开始音乐生涯的指挥家，奥曼迪显然更懂得超凡的弦乐声部对于一个交响乐团的特殊意义，他所营造出的费城管弦乐团的弦乐色彩有一种明亮、清澈的光影变化，其细腻的颗粒和宽广的力度在当今世界一流乐团中是绝无仅有的。奥曼迪使发轫于斯托科夫斯基的“费城之声”变成了名符其实的“奥曼迪之声”。尽管奥曼迪曾经声称这种声音属于他自己，而不是乐团；但是公平地说，当奥曼迪指挥其他乐团时，他几乎无法再现这种音响，而当费城管弦乐团与其他指挥合作时，这种音响也变得不那么鲜明。所以，无论“费城之声”也好，“奥曼迪之声”也好，它应当是费

城管弦乐团与奥曼迪结合的产物，两个因素缺一不可。

费城管弦乐团的这种特点最终使奥曼迪扩大了他在新音乐方面的选择，他与乐团曾经首演过拉赫玛尼诺夫的《交响舞曲》、巴托克的第三钢琴协奏曲和布里顿的《嬉游曲》以及巴伯、克雷斯顿等人的许多作品，肖斯塔科维奇的一些交响曲也是由他们在美国首演。

1949年，奥曼迪率领费城管弦乐团首度出访欧洲。自从纽约的萨拉托加音乐节于1966年创立之后，他们便成为这个在每年8月举行的大型音乐活动上必不可少的客人。另外，与世界一流的音乐家进行经常性的合作这项自从乐团成立那天就形成的传统也在奥曼迪时期得以发扬光大。

当奥曼迪从费城管弦乐团首席指挥的位置上光荣隐退时，人们对于他亲手挑选的接班人里卡尔多·穆蒂或多或少表现出一些怀疑的神色，他到底能在多大程度上继承这个乐团的传统，并且使之不断发展，这的确令人颇为关注。

1941年生于意大利那不勒斯的穆蒂第一次打动奥曼迪是在1970年，在费城管弦乐团的那次欧洲之旅中，穆蒂的出色表现几乎令奥曼迪马上就意识到，这将是接替他的最理想的人选。从那时开始，穆蒂在与这个乐团的大量合作中树立了自己的权威，也进一步得到奥曼迪的信任。当奥曼迪最终离开时，穆蒂已经为自己的顺利接班铺平了道路。

穆蒂是一位充满激情和戏剧感的指挥，当他接手费城管弦乐团时，在他面前的斯托科夫斯基和奥曼迪几乎是两座不可能超越的丰碑。然而，对于这些前辈，他并没有太多的诚惶诚恐，在对于音乐的理解上坚决地把持着自我的方式。他尤其不同意斯托科夫斯基习以为常的对于乐谱擅加改动的做法，他说："我无法赞同那种对你桌前的乐谱随意修改的方式。如果你不喜欢这个乐谱，就

别去演奏它。这就像在博物馆里面对着那些名画一样，‘噢，多漂亮啊，可是在这儿，让我在这个角上加点儿东西吧。’这种做法对于绘画是不可想象的，可是在音乐界却是司空见惯。”

为了使乐团的演奏适应更为广泛的曲目，穆蒂有意识地让费城管弦乐团圆润的弦乐稍显棱角，也更为精确，在音乐的进行中，乐团表现出精练而流畅的特点。

1993年，沃尔夫冈·萨瓦利施出任费城管弦乐团的首席指挥。以一位年过七旬的老年人接替风华正茂的年轻人，这在近年来的国际乐坛实属少见。但是萨瓦利施显然已经向世人证明了他的价值，正如乐团的演奏员所评价的那样：“有些指挥是以音乐来表现自己，而萨瓦利施显然是以音乐来表现音乐。”萨瓦利施认为，所谓的“费城之声”就是圆润的弦乐与木管和铜管的和谐完美的结合所产生的极其独特的效果，而这也正是这个乐团最令人陶醉的地方。因此，他从来没有、也绝对不会改变这种特点。

波士顿交响乐团

(Boston Symphony Orchestra)

波士顿从1880年进入了它作为一个音乐中心的全面成熟时期。来自欧洲的音乐家甚至已经把这里当作了他们的大本营，而这座城市的官员也公开对于艺术活动给予大力支持。1881年春天，波士顿的银行家亨利·李·希金森创建了波士顿交响乐团，他最初的目的是在他的出生地建立一支常设的交响乐团，以最好的方式演奏最好的音乐，并且以最低廉的票价使所有的人都能够身临音乐会。为了这一目标，他向乐团投资1万美元，这在美国尚属首例。希金森是一位热心的音乐爱好者，年轻时梦想成为钢琴家，曾经赴维也纳求学，但是在南北战争中不幸负伤使他放弃了这一志愿，于是，创办一个高水平的乐团以在可能的范围内多向市民介绍古典音乐便成为他昔日梦想的一种补偿。

在满足了乐团所需费用并为乐团制定了经营方针后，希金森聘请乔治·亨舍尔为它的第一任指挥，并召集了68名乐师作为最早的团员，其中的大部分都是德国血统。乐团成立后的第一个演出季计划包括20场在星期六晚间举行的正式音乐会和20场在此前的星期五下午举行的公开排练，尽管公开排练的做法不久后便

被废止。1881年10月22日，波士顿交响乐团的第一场公开音乐会如期举行，自然也引起了公众的极大热情。在第一个演出季中，观众人数达到了83359人，甚至到每场音乐会结束时还是满座。第二个演出季更有较大的发展，观众达到了111770人。

建立初期，波士顿交响乐团在这座城市的音乐厅举办演出活动，这座始建于1852年的场所在1900年10月19日被新落成的交响乐大厅所取代。由麦克吉姆设计的交响乐大厅在筹建过程中取得了音响工程师萨宾的协助，这是美国同类建筑中首次有音响专业人士参与的工程。从此，这座能够容纳2645人的大厅成了波士顿交响乐团永久的固定场所。

乐团的首任指挥亨舍尔在位3年后离去，在他之后执掌波士顿交响乐团的也都是具有强烈德奥背景的指挥家，使这个尚处于成长期的乐团表现出明显的德奥倾向，其准确无误的演奏方式和严谨缜密的音乐风格构成了乐团最鲜明的特点。曾于1906年到1908年和1912年到1918年两度任首席指挥的卡尔·穆克是一位对乐团的发展起到至关重要的作用的人物，他将乐团提高到世界水平。在穆克的领导下，波士顿交响乐团成为第一支录制唱片的美国乐团，在1917年10月为胜利唱片公司录制了3张选辑，曲目包括柴科夫斯基的第四交响曲的终曲乐章、第一组曲中的军队进行曲以及瓦格纳的《罗恩格林》第三幕前奏曲等。一位激动不已的评论家这样写道："这简直是无与伦比……前无古人，后无来者。"

然而穆克的指挥之职在第一次世界大战开始后悲惨地结束。他在柏林期间曾是威廉二世的朋友，战争爆发后他流露出的亲德倾向和他曾在一场音乐会的开场时拒绝演奏《星条旗》等众所周知的事实，使他被当作德国间谍而在波士顿的家中被捕入狱，尽管希金森对他给予了大力的支持，然而他却一直未能获得自由，直

到战争结束后才得以重返欧洲。几乎与此同时，乐团中的一些优秀的德国乐师也遭到解职的命运，这给乐团造成了一片混乱的局面。在这种状况下，84岁高龄的希金森感到无力独立支撑局面，而将乐团的经营权完全交给了理事会，自己抽身退休。

自从皮埃尔·蒙特于1919年就任首席指挥之后，越来越多的现代作品出现在波士顿交响乐团的音乐会上，其中有斯特拉文斯基的《春之祭》这样颇具争议的乐曲。蒙特就职的第一年后，乐团内曾经发生了工会运动，有大约三分之一的乐团成员拒绝参加一次音乐会，以表达他们增加工资的要求，从而与理事会的强硬态度造成冲突。这次工会运动的结果是96名演奏员中有30人提出辞职，使乐团面临解体的严重危机。在这种情况下，蒙特顺势改组了乐团的结构，重新招聘人员，大量年轻的美国乐师进入乐团，使之呈现出一派欣欣向荣的景象。

波士顿交响乐团迟至1942年才全体加入音乐家工会，是美国主要乐团中最后的一个。

尽管蒙特于1924年离开乐团令人深感惋惜，但是随后入主乐团的谢尔盖·库谢维茨基在他长达25年的任期内真正使乐团发生了根本的变化，成为那个时期全世界范围内最令人瞩目的乐团。库谢维茨基时代是以一连串异乎寻常的委约作品为标志的：巴托克、贝雷佐夫斯基、布里斯、布里顿、格雷查尼诺夫、伊贝尔、马里皮埃罗、米约、拉威尔、车列普宁、维拉-洛博斯和沃尔顿等等一系列在20世纪音乐创作中占有极其显赫位置的作曲家纷纷为波士顿交响乐团写作。在成立50周年的演出季上，乐团演出了柯普兰、希尔、兴德米特、奥涅格、普罗科菲耶夫、雷斯皮基和鲁塞尔等人专门题献给乐团的作品以及斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》。包括巴兰廷、巴伯、戴蒙德、弗斯、格里弗斯、格伦贝格、索尔比、斯坦内特和坦斯曼等人在内的许多美国作曲家都在很大

程度上得益于波士顿交响乐团和它富于远见的指挥。从1926年开始的许多年里，星期六晚间的音乐会向公众做现场广播。

库谢维茨基在波士顿交响乐团的初期非常艰难，尽管他是一个直觉的伟大的演绎者，但是乐团在两年的时间里才逐渐适应了他的变幻莫测的拍子和极其个性化的排练方式。最后，演奏员们学会了仔细相互聆听并跟随着各自的声部首席，从而发展出一种美妙的合奏模式，甚至可以无视指挥的存在。除了每年赴欧洲的巡回以外，库谢维茨基极少作为客座指挥与其他美国乐团合作，也很少指挥歌剧，而在他的乐团中为数不多的客席机会也只允许欧洲指挥来承担。

在库谢维茨基时代，波士顿交响乐团还开创了一项传统，即夏季的音乐活动。在音乐季之间的间隙，乐团都要在坦戈伍德举行为期6周的博克夏音乐节，专门演出轻松的管弦乐作品，在此期间，除各声部首席之外的所有演奏员以波士顿通俗乐团的名义演出古典乐曲中的通俗小品和音乐剧改编曲等脍炙人口的作品。从1930年开始，负责此项演出的指挥家是阿瑟·菲德勒。1940年，库谢维茨基创立了博克夏音乐中心，以实现乐团的创始人希金森组建培养音乐家的学校之理想。这所暑期音乐学校每年都聚集着来自世界各地的青年学生，由乐团的演奏家对他们进行面对面的授课。迄今为止，这所学校已经向全世界输送了大量优秀的演奏人才。1964年以后，每逢夏季，乐团的12位声部首席还组成室内乐团演奏室内乐作品。

1942年，与乐团有关的库谢维茨基基金会成立，这个基金会继续以委约创作或提供补助的方式来支持美国乃至世界各地的作曲家。法国作曲家梅西安完成于1948年的《图朗加利拉交响曲》就是受这个基金会的委托而作，并且于第二年的12月由伯恩斯坦指挥波士顿交响乐团做了世界首演。

在库谢维茨基以退休的方式结束了25年的任期的时候，法国人夏尔·蒙什接替了他的位置，出任新一届首席指挥。尽管从他的前任手中接过的是一个在当时最好的乐团，但是蒙什却是一个与库谢维茨基全然不同的人物。库谢维茨基在乐团面前具有不容忽视的权威，在排练中煞费苦心，对于演奏员甚至极端粗暴。相形之下，蒙什就显得宽厚、仁慈，甚至有些腼腆，他总是以自己作为一名小提琴演奏员时的经验来提醒自己，有些时候，他并不掩饰对于库谢维茨基的暴躁和排练中的苛刻的批评。与这位前任一样，他也对于法国乐派的作品极为擅长。从1951年起，蒙什恢复了乐团创始人希金森所开创的对公众开放排练的做法，后来发展为星期三晚上的公开排练和星期五下午和星期六晚间的正式音乐会。蒙什于1952年带领乐团第一次赴欧洲巡演，此行中还包括在前苏联举行的音乐会，这是来自美国的交响乐团首次出现在这个国家。

然而在蒙什时代，波士顿交响乐团虽然仍然是一个杰出的乐团，但却已经不再是最杰出的一个，它先前的位置被塞尔时期的克利夫兰管弦乐团取而代之。

1962年，埃里希·莱因斯多夫成为波士顿交响乐团的新任指挥，这也使他达到了个人职业生涯的顶点。在蒙什松驰和富于表情的方式指导下，这个乐团的风格较库谢维茨基时代已经发生了很大的改变，但是莱因斯多夫恢复了乐团往日准确和精致的合奏特点，并且拓展了表演曲目，许多被蒙什置之不理的德奥作品重新出现在音乐会上。然而与乐团方面的矛盾最终导致莱因斯多夫在任职7年后辞职离去。

在威廉·斯坦伯格的5年任期之后，小泽征尔于1973年入主波士顿交响乐团，这是亚裔音乐家得以执掌美国一流乐团的极少数例子之一，除他以外，另一个获此殊荣的是印度人梅塔。

小泽征尔使这个一直在法国和德国合奏模式之间摇摆不定的乐团增添了一层从未有过的晶莹透明的感觉，那种朝气蓬勃的流动感和明晰动人的音响是乐团的强大传统与小泽征尔个人气质最奇妙的结合。它的演奏充满高贵的气息，而悠久的历史、充足的财源和音响精美的演奏大厅、洋溢着牧歌情调的夏季表演场地，都构成了这个乐团最迷人的风景。

但是不可否认，在小泽征尔的任期达到 20 多年以后，波士顿交响乐团出现了一些令人担忧的现象。小泽征尔的曲目过多地局限在浪漫主义晚期的作品，而诠释上的粗糙和音乐内涵上肤浅都或多或少地影响了乐团的地位。

芝加哥交响乐团
(Chicago Symphony Orchestra)

芝加哥的第一支交响乐团是在1850年到1868年之间短期存在的爱乐协会，这个乐团最初由朱利叶斯·迪伦富特指挥，后来的指挥是汉斯·巴拉特卡。另外在1856年到1858年之间，享利·阿纳也指挥过一支仅存在了两年的乐团。只有到了1891年，在芝加哥交响乐团成立之后，这座城市才开始拥有一支真正的职业乐团。

芝加哥交响乐团的首任指挥是西奥多·托马斯，这位生于德国而受教于美国的指挥家从1859年之后一直活跃在美国的各大城市，指挥过包括纽约爱乐乐团在内的许多乐团，并且曾经率领以他的名字所命名的西奥多·托马斯管弦乐团在许多地方进行巡回演出，其间还多次在芝加哥举行过音乐会。托马斯是19世纪下半叶将欧洲音乐引入美国社会的最成功的一位音乐家，通过他的努力，美国的公众才开始大量接触到来自于欧洲的交响音乐，而今天在美国社会普遍存在的难以计数的交响乐团的传统，便是在托马斯时代形成的。

托马斯在芝加哥交响乐团的任期直到他逝世才告结束，在任

期间，托马斯巩固了这个乐团的建制和音乐会制度，并且为乐团争取到了永久性的演出场所。建团初期，乐团的演出地点是当地的大会堂，然而托马斯一直筹划建立一个专门供芝加哥交响乐团排练和演出所使用的音乐厅，并为此目标而奔走。1904 年 12 月，作为乐团永久所在地的芝加哥管弦乐大厅终于落成并且投入使用，在看到这个令人欣慰的结果几个星期之后，托马斯于第二年的 1 月 4 日与世长辞。

为了纪念这位对于芝加哥交响乐团乃至这座城市的音乐生活产生过巨大影响的人物，乐团于 1906 年改名为西奥多·托马斯管弦乐团，直到 1912 年才恢复芝加哥交响乐团的名称。

托马斯逝世后，他的助手弗里德里克·斯托克继任成为乐团的首席指挥，这个漫长的任期一直延续了 37 年，直至斯托克 1942 年去世。斯托克继承了托马斯时代乐团已经形成的多项传统，如音响灿烂的演奏风格，如坚持为儿童举办富于教育意义的音乐会，如为乐团演奏员的福利而奋斗不止等。斯托克还是一位具有远大目光的指挥家，他总是很快便将德彪西、拉威尔、马勒、斯克里亚宾和勋伯格等作曲家的作品介绍给芝加哥的听众，在 20 年代，作为一名有胆识和魄力的指挥，他率先将兴德米特和普罗科菲耶夫的音乐纳入音乐会曲目，普罗科菲耶夫的第三钢琴协奏曲就是在他的指挥下，由作曲家本人担任独奏而在芝加哥首演。斯托克还在芝加哥交响乐团的支持下建立了芝加哥城市乐团，以芝加哥交响乐团的演奏家为这个乐团的指导教师，将其作为一个训练年轻的职业乐师的学校。此举很大程度上保证了芝加哥交响乐团在很长的一段时间里都有充裕的人员来源。

在斯托克之后，阿图尔·罗津斯基、德西雷·德福和拉斐尔·库贝利克都曾经短期就任芝加哥交响乐团的指挥之职，但是由于指挥更迭过于频繁，不利于乐团的建设，而指挥之间艺术风格的

较大差异又使乐团长期以来形成的演奏传统遭到破坏，因此，乐团的水平出现滑坡现象。

1953年，弗里茨·莱纳就任芝加哥交响乐团的首席指挥，这才使乐团进入了第二个繁荣发展的阶段。莱纳将极其精确的手法与多变的句法和表现方式相结合，创造了芝加哥交响乐团无与伦比的璀灿辉煌音质。这一切，都是通过极为严酷的要求和不厌其烦的反复排练来达到的。他的耳朵非常敏感，在排练中，他经常会一再要求乐团："这里还不清楚，这里必须清楚。"斯特拉文斯基曾经评价莱纳指挥下的芝加哥交响乐团是"世界上最准确和最灵活的乐团"。尽管莱纳在演出中会忽略音乐的情感体现而更多地专注于节奏的准确和织体的丰满，但是他所创造的戏剧性因素使音乐变得华丽而引人入胜。这位素有"执大棒的小老头"之称的人物大概是理查·施特劳斯之后手势幅度最小的指挥，然而就是依靠这种轻巧的动作，他获得了最大的表现空间。

莱纳是在芝加哥交响乐团进入了前所未有的低谷时才执掌这个乐团的，然而在他的指挥下，乐团很快便恢复了元气，并出现了持续上升的势头。莱纳是一个严格得近乎苛刻的指挥，在任期内，他很少率领芝加哥交响乐团出访，1959年，他甚至拒绝了一次赴欧洲巡回演出的机会，因为他认为预定的演出日程过于繁重，会影响到乐团的表演质量。

在芝加哥交响乐团，莱纳的音乐会曲目仍然主要是建立在维也纳古典乐派的基础之上，但是他对于门德尔松、柏辽兹、勃拉姆斯、巴托克和斯特拉文斯基的诠释也颇得好评。最值得一提的是他所指挥的理查·施特劳斯的作品，对于这位与他有着将近35年友谊的作曲家，莱纳一直怀有崇高的敬意，而在这一点上，他又恰恰与芝加哥交响乐团的一贯传统不谋而合。自从乐团成立以来，施特劳斯作品的演出一直是这个乐团的音乐会上最令人振奋

的内容，乐团的首任指挥托马斯曾经多次指挥施特劳斯的乐曲在美国的初演，如 1897 年的《查拉图斯特拉如是说》，1899 年的《唐·吉诃德》，1900 年的《英雄的生涯》。在 1903 年到 1904 年的演出季上，作曲家本人还曾经亲自指挥这个乐团演出了他的作品，由他的妻子保利娜作为独唱者。莱纳所指挥的施特劳斯的音乐中所洋溢着的崇高气质和绚丽色彩都是前所未有的，从他与芝加哥交响乐团在 1954 年 3 月所录制的《英雄的生涯》和《查拉图斯特拉如是说》中就可以感觉到这种令人激动的特征。

莱纳在芝加哥交响乐团的任期一直到他逝世才告结束。乐团在此前确定他的继任人选时，在没有与他充分协商并取得他的认可的情况下就选定了法国人让·马蒂农，此举为马蒂农此后在乐团的工作埋下了深深的祸根。对于这位没有得到莱纳首肯的指挥，乐团的团员们一直流露出明显的抵触情绪，而这也正是乐团自从多年前的德福时代就已经形成的对于法国指挥的成见所致。与此同时，对芝加哥音乐生活握有生杀大权的评论家克劳迪娅·卡希蒂也对马蒂农有着深厚的敌意，不断起着推波助澜的作用。于是，由马蒂农所引发的一场争论在乐团内部以及它的支持者中产生了不可调和的两派，争执得不亦乐乎。马蒂农本人温和的气质和他对乐团团员及其管理者都退避三舍的态度使他在芝加哥的日子成为一段极不愉快的经历，这段任期在 5 年之后就不得不宣布终止。在离开芝加哥以后，马蒂农仍然毫不讳言他对芝加哥交响乐团的敬意，但是在他的印象中，这座城市只不过是个偏狭的地方，对于此番离去，他并不后悔。

马蒂农与芝加哥交响乐团之间的龃龉也给这个乐团的演出质量大打折扣，在这个时期，乐团出现了它的历史上的第二次危机。1969 年，乔治·索尔蒂开始了与这个乐团的合作，并于 1971 年正式就任首席指挥之职。1977 年以后，尽管同时兼任伦敦爱乐乐团

的首席指挥，他把家安在了伦敦，但是在每个演出季，他仍然要在芝加哥指挥两个系列的音乐会。

索尔蒂是又一个带领芝加哥交响乐团走出困境的指挥。在他上任之初，乐团便表现出了高昂的精神面貌。第一年，他便率团在纽约举行了一连串感人至深的音乐会，相继演出了马勒的第五和第七交响曲、瓦格纳的《莱茵的黄金》以及布鲁克纳的第八交响曲。在某种意义上，索尔蒂的指挥风格与他所缔造的“芝加哥之声”是密不可分的。在执掌这支乐团后，他将此前由莱纳所开创的精练、精致、璀灿、华丽的乐团音响发展到了极致，其响亮度和重量都是无法比拟的。确切地说，芝加哥交响乐团是在按照索尔蒂的方式涂抹着他心目中的音响画面，其举世无双的铜管是这块画布上浓重的油彩中熠熠闪光的亮点，也许有人认为，“芝加哥之声”的始作俑者应归于莱纳，但是这种动人的乐团音响的确是在索尔蒂时代才得以真正发扬光大。

在索尔蒂的指挥生涯中，芝加哥交响乐团和伦敦科文特花园皇家歌剧院是最能体现其艺术价值的两个团体，尽管他还曾长期担任伦敦爱乐乐团和巴黎管弦乐团的首席指挥，与维也纳爱乐乐团也保持着良好的合作关系，但是只有在这两个团体中，索尔蒂的音乐理念才得以成为现实，后者为他的音乐戏剧观提供了展示的场所，前者则以辉煌灿烂的音响表述了他的交响乐思维；而正是在这两极之间，索尔蒂高大雄伟的艺术殿堂巍然屹立，成为本世纪乐坛的一大奇观。

在音乐趣味上，索尔蒂的价值取向是广泛而开放的，他从来不把自己束缚在某一类型的曲目或某一特定时期的作品中，而总是尽可能去发现和探求那些相对比较陌生的乐曲所蕴含的美感。因此，在他的指挥下，芝加哥交响乐团不拘一格的音乐表现使其成为少见的“全能乐团”。当然，在公众的眼光里，索尔蒂最擅长

的是晚期浪漫主义作曲家的作品，这也许主要缘于他与芝加哥交响乐团在演绎这些作品时所达到的旁人难以企及的高度。

在索尔蒂之前，欧洲的公众对于芝加哥交响乐团几乎没有什么了解，这似乎也与乐团较欧洲传统相去甚远不无关系。1971 年，索尔蒂首度率团赴欧洲巡回演出，才使欧洲人真正认识了这支乐团的威力。从此，人们便开始经常把他们与维也纳和柏林的两支超级乐团相提并论。

芝加哥交响乐团的美国特色是显而易见的，尤其是它的强大的铜管声部是构成这种美国特色的主要成分。在索尔蒂之后执掌芝加哥交响乐团的丹尼尔·巴伦博依姆在继续保持其铜管的优势时，还试图软化其过于凌厉的棱角，从而使它的爆发性趋于柔和，以产生更为赏心悦耳的美感。多年以来，这支乐团一直毫无争议地在美国众多的交响乐团行列中成为名符其实的执牛耳者。

克利夫兰管弦乐团
（Cleveland Orchestra）

克利夫兰的第一支高水准交响乐团——克利夫兰管弦乐团到了 1918 年才宣告成立，此时，美国的许多大都市都早已相继建立了自己的乐团。乐团的创建人阿德拉·休斯在音乐艺术协会的支持和帮助下完成了全部筹建工作，并请来了尼古拉·索科洛夫作为乐团的首任指挥。这一年的 12 月 11 日，克利夫兰管弦乐团在索科洛夫的指挥下举行了它的第一场音乐会。

索科洛夫出生于基辅，童年时代来到美国，开始接受音乐教育，曾在波士顿交响乐团任小提琴手，并曾以小提琴家的身分环游欧洲。他作为指挥第一次登台是在曼彻斯特的一家剧院。回到美国后，他在旧金山组织起一个弦乐团，自任指挥。索科洛夫在克利夫兰管弦乐团任职达 15 年之久，使这个尚处于建团初期的乐团形成了合奏细腻的演奏传统。

创建之初的克利夫兰管弦乐团没有一所固定的演出地点，它的音乐会分别在建立于 1893 年、能够容纳 5000 人的格雷斯军械库和建立于 1920 年、能够容纳 2190 人的共济会大厅举行。直到 1931 年，当塞弗伦斯大厅建成时，乐团才终于有了一个理想的演

出场地，这个能够容纳 1800 名观众的音乐厅也就理所当然地成为乐团永久性的大本营。

索科洛夫于 1933 年离任之后，阿图尔·罗津斯基成为克利夫兰管弦乐团新一任的指挥。随后是埃里希·莱因斯多夫执掌乐团，但是他的任期仅仅维持了 3 年。1946 年，乔治·塞尔成为乐团的首席指挥，这也正是他成为美国公民的那一年。从此，他把持这个位置达 24 年之久，直到 1970 年逝世。

塞尔是对于克利夫兰管弦乐团的历史起到了至关重要的作用的一位指挥家，在他的任内，乐团的演奏员人数增加到了 107 人，音乐会演出季延长到了全年。在许多人看来，塞尔是 20 世纪最伟大的指挥家之一，而更有人认为能够超越他之上的只有托斯卡尼尼。对于音乐的极度认真的态度是塞尔最突出的特点，他常说他的乐团一个星期有 7 场演出，其中只有 2 场是面对观众的。在这种严格的训练下，克利夫兰管弦乐团能够很快崛起似乎就变得理所当然了。

塞尔的名字与克利夫兰管弦乐团几乎是不可分割的，是他把这支乐团带入了一个前所未有的境界，成为在美国甚至欧洲都少有对手的超级乐团。在他的棒下，这是一支典型的古典乐团，它的风格和音色都特别适合于演奏海顿、莫扎特和贝多芬的音乐。尽管这个乐团是一个以美国式的炫技表演和欧洲式的纯粹音响相结合的产物，但是它确实是美国音乐文化的结果。冷静而富于理性的柔美，几乎令人窒息的清晰与明净，这些特征使克利夫兰管弦乐团成为一个以均衡、细致、明快的音响而著称的乐团。塞尔始终认为演出中应当让音乐自己说话，而它所需要的一切就是准确无误的演奏。乐团中的一位演奏员曾说："他甚至排练灵感。"显然，乐团在音乐会上的一切表现都是由事先精心准备的方针所决定，没有一丝一毫的侥幸成分。塞尔坚持让他的演奏员们以一种

类似于室内乐的方式来演奏，互相倾听，互相感受，这样才能达到合奏的默契与自如，才能创造卓越的管弦乐效果。客观、冷静、避免感情的泛滥，这是塞尔的演出最与众不同的地方。

相比较而言，塞尔的曲目范围令人稍感局限，他一般只演奏那些能够吸引他的音乐。他所擅长的是德奥古典作曲家的作品，另外也包括诸如西贝柳斯、巴托克、普罗科菲耶夫和沃尔顿等人的作品，而对于法国和俄罗斯学派的音乐则涉猎较少。这些也在一定程度上使克利夫兰管弦乐团在面对不同文化背景、处理多种曲目时显示出些许差距。

塞尔曾经率领克利夫兰管弦乐团在美国和加拿大的很多城市巡回演出，并且于 1957 年和 1967 年两度远渡欧洲。在逝世前不久，他还率领乐团在亚洲旅行。

塞尔逝世后，克利夫兰管弦乐团一时难觅合适的首席指挥人选，于是一度由首席客座指挥皮埃尔·布列兹填补空缺。布列兹曾经于 1965 年首度与克利夫兰管弦乐团合作，那一次也是他在美国的首次登台。此后布列兹一直与这支乐团关系密切，迄今为止，这是他合作次数最多的一个美国乐团。

1972 年，洛林·马泽尔担任了克利夫兰管弦乐团的首席指挥。在马泽尔时期，这个乐团尽管仍然保持着塞尔时代它在美国乐坛的影响力，然而也发生着微妙而耐人寻味的变化。它不再是在演绎维也纳古典乐派的音乐方面独一无二的乐团，因为这个领域并非马泽尔的强项。在接过乐团的帅印之后，马泽尔一直试图改变那种已经成为僵死的模式的序曲－协奏曲－交响曲这种音乐会曲目结构，而将其融入新的思维和形式，并且以此来使乐团和听众都能更接近于作曲家的创造。他在乐团正常的音乐会系列之外又开辟了新的节目，引入一些非同寻常的音乐作品。马泽尔承认当代音乐作品的演出不论对作曲家本人还是对于公众都是十分

重要的，但是长期以来他几乎没有听到过具有震撼力的作品。其他艺术因素也在这个时期进入了克利夫兰管弦乐团的音乐会中，比如在音乐会上朗诵与音乐作品有关的诗篇，有一次甚至把贝多芬谈话簿中的内容加以戏剧化的表演等等。最初，已经对塞尔时期的标准曲目和完美演出习以为常的观众对这种别出心裁的作法感到难以适应，从而使出席音乐会的人数锐减，上座率出现了巨大的滑坡；但是马泽尔的新尝试最终还是造就了新的观众群体。更令人惊奇的是，他居然在贝多芬第九交响曲和马勒第二交响曲的演出中让学校的儿童们与乐团一同表演。

这些一连串的大胆的作法固然在公众当中造成了轰动的效应，但是对于乐团演奏水准却无法带来帮助。在马泽尔时期，克利夫兰管弦乐团所特有的缜密、准确的演奏风格趋于消失，在马泽尔华丽、眩目的指挥风格下，那种在长期精心训练下才达到的传统正“无可奈何花落去”。

克里斯托夫·冯·多赫纳尼于 1984 年成为克利夫兰管弦乐团的首席指挥，终于令人欣慰地再度将乐团的演奏带回到塞尔的传统中去。多赫纳尼是一位谨慎而优雅的指挥，这个特点在他所指挥的德奥古典乐曲中表现得尤为鲜明。但是多赫纳尼从来不愿把自己局限于狭窄的圈子里，不愿成为人们所说的那种“专门家”。与马泽尔时代相比，克利夫兰管弦尔团的曲目更为宽泛，音色也更加优美，特别是其弦乐声部，常常会产生只有欧洲乐团才能发出的细致入微的色彩。

从 1929 年开始，克利夫兰管弦乐团就在这个城市的教育委员会的支持下开辟了专门为儿童演出的系列音乐会，这项传统一直延续到今日。1965 年以后，乐团还于每年的夏季在与克利夫兰临近的北安普敦的中心举行音乐会，使乐团的活动时间扩大到了全年。目前，乐团还设有附属的合唱团。

匹兹堡交响乐团

(Pittsburgh Symphony Orchestra)

匹兹堡最早的一支乐团是成立于1895年的匹兹堡艺术协会管弦乐团，它在第二年2月27日举行了第一场音乐会，由弗里德里克·阿切尔担任首任指挥。1898年到1904年之间，由作曲家兼大提琴家维克托·赫伯特执棒。赫伯特在很大程度上改善了这个乐团的演奏水平，使其一度达到了与当时的波士顿交响乐团和纽约爱乐乐团难分伯仲的地步。此后，艾米尔·保尔成为乐团的指挥，在1909年，他指挥乐团演奏了自己创作的一首新的交响曲。然而到了1910年，这支乐团却不得不悄然解体，各奔东西。在它存在的15年间，这支乐团一共举行过近千场音乐会，而且已经在公众的心目中树立起自己的声望，被普遍认为是当时美国乐坛位居第三的优秀乐团。

在1910年到1926年之间，匹兹堡艺术协会继续举办交响乐音乐会，但是在音乐会上出现的却都是从其他城市来访的交响乐团。尽管这里的交响乐活动并没有停止，但是作为一个有着深厚音乐背景的城市，匹兹堡一直面对着没有一支本地交响乐团的尴尬境地，父老兄弟无不汗颜。

今天活跃在美国音乐生活中的匹兹堡交响乐团成立于1926年，它的第一场音乐会在这一年的5月2日举行，此刻，一直为匹兹堡没有乐团的局面而耿耿于怀的人们总算松了一口气，而这个乐团所表现出来的蒸蒸日上的发展势态又让人兴奋不已。

匹兹堡交响乐团成立以后，先后由伊莱亚斯·布里斯金和安东尼奥·莫达雷利担任指挥。1937年，指挥家奥托·克伦佩勒对这个乐团进行了重大的改组，为它补充了新的力量，并且实施了极其严格的训练，使乐团焕发出活力，演奏上也有显著的进步。作为一位指挥大师，克伦佩勒对匹兹堡交响乐团的贡献是十分明显的，他加强了乐团的合奏能力，也初步树立了它的风格。但是，克伦佩勒最终拒绝了乐团的管理人士请他出任首席指挥的邀请。

如果人们对于弗里茨·莱纳所缔造的芝加哥交响乐团无与伦比的合奏音响记忆犹新的话，似乎也不应忘记他在指导芝加哥乐团之前在匹兹堡交响乐团所做的一切。从1938年到1948年，莱纳在匹兹堡度过了整整10个年头。这10年，在匹兹堡交响乐团的历史上写下了浓重的一笔，这位管弦乐色彩大师用他近乎神话般的手描绘出了动人的音乐画面。也许，莱纳的名字与芝加哥交响乐团已经成为不可分割的一个整体，因此，人们常常会不自觉地忽略掉他此前的所作所为。但是，无论如何不应将他在匹兹堡的10年一笔抹杀。

莱纳于1949年赴纽约大都会歌剧院任职，使匹兹堡交响乐团面临着指挥位置的权力真空。此时，优秀的指挥家们都忙于各自的乐团，波士顿、纽约、克利夫兰和费城等地的交响乐团也正处于它们各自历史上的繁荣时期，不容它们的指挥分身于其他乐团，而20世纪80年代以后普遍存在的一个指挥每天往来于世界各地，同时在两三个甚至更多乐团中充任首席指挥的现象在那个年代里是绝无仅有的。因此，对高明的指挥望眼欲穿的匹兹堡交响

乐团只能在等待中消磨时日。在这个阶段里，乐团由不同的客席指挥领导演奏活动。

这样的情形持续了 4 年之久，直到 1952 年，乐团选定了威廉·斯坦伯格作为新一届首席指挥，才结束了它没有首席指挥的日子。在斯坦伯格长达 25 年的领导过程中，匹兹堡交响乐团真正成为美国顶尖的交响乐团，它的位置仅次于传统上所谓的“五大”乐团，被人们普遍称为美国的“第六乐团”。而在很多情况下，它的表现甚至已经超越了那些有着悠久历史和显赫地位的乐团。

托斯卡尼尼和克伦佩勒是对斯坦伯格产生过最重要影响的前辈指挥家，在他们身上，斯坦伯格不仅学到了对于音乐的热忱和对于乐谱的忠实理解与再现，也学会了用自己清晰果断的指挥棒去创造动人的管弦乐效果。在生命最后的年月里，斯坦伯格饱受疾病的折磨，不得不减少甚至最终停止音乐活动，这对于一位视音乐为生命的人是一种极大的痛苦。1976 年，他从匹兹堡交响乐团首席指挥的位置上引退。由于他在任职期间对于这个乐团所做的贡献，他被授予了荣誉指挥的头衔。两年以后，他在纽约逝世。

1978 年，安德列·普列文开始执掌匹兹堡交响乐团。普列文是一位特别善于制造管弦乐效果的指挥，而匹兹堡交响乐团恰恰能够满足他的要求，它的动态极大的合奏和各个声部之间圆润和谐的结合给普列文以神来之笔，在这一点上，匹兹堡交响乐团与欧洲乐团和其他美国乐团相比有很大的不同，使他对音乐的演绎达到出神入化的境界。听一听这个时期他们录制的唱片就可以明显的感觉到这种近乎天衣无缝的合作。

此后是洛林·马泽尔登堂入室。马泽尔对于音乐作品中的戏剧性成分的挖掘常常给人以出奇不意的感受，而他在音乐中所追求的细腻和细节的清晰也对乐团提出了新的要求。

匹兹堡交响乐团到底能走多远？这大概是人们最关心的一个

问题。近年来，所谓的“五大”乐团正在受到其他乐团的强烈冲击，有些评论家甚至认为“五大”的概念已经名存实亡。在这种情况下，排名一直紧随其后的匹兹堡交响乐团也处在一种非常特殊的地位，一方面它对“五大”穷追不舍，另一方面它又时刻感觉到来自于身后的威胁，圣路易斯交响乐团、巴尔的摩交响乐团、底特律交响乐团等新兴力量的崛起也使它本身存在着危机。在夹缝中求生存，这句话恰好说明了匹兹堡交响乐团在今天美国乐坛的真实位置。

马泽尔在匹兹堡交响乐团的任期于 1996 年结束。此前，在 1995 年 4 月，乐团方面已经向世界宣布：由 14 人组成的评审委员会已经通过无记名投票做出了慎重的选择，莫里斯·扬松斯将成为新的首席指挥。扬松斯说：“在由莱纳、斯坦伯格、普列文和马泽尔等杰出的名字所创立的传统上继续工作是一种荣耀。这是世界上最优秀的一支乐团，它有一种能量——一种很难体验的力量。”根据协议，在每个演出季中，扬松斯将至少与匹兹堡交响乐团一同度过 10 个星期，另外还将在它的国内及国际性巡回演出中出场。

在 1996 年到 1997 年的音乐季上，作为首席指挥的扬松斯已经给热切盼望多时的匹兹堡观众带去了惊喜。在这位当今世界上杰出的指挥家的指导下，这个乐团还会发生什么样的变化呢？

时间会说明这一切。

洛杉矶爱乐乐团

(Los Angeles Philharmonic Orchestra)

在建立一个职业乐团的尝试多次失败之后，直到1898年洛杉矶才有了第一个乐团——洛杉矶交响乐团，同时也有了它的年度的音乐会演出计划，哈利·汉密尔顿担任了这个乐团的第一任指挥。到了1919年，这个组织变成了洛杉矶爱乐乐团。

洛杉矶爱乐乐团的建立与一位名叫小威廉·克拉克的醉心于音乐的爱好者有直接的关系。克拉克是个热心的艺术赞助人、书籍收藏家和业余音乐家，一向愿意为了音乐而慷慨解囊，洛杉矶爱乐乐团在1919年的成立正是他倡议及帮助的结果。来自克拉克的经济资助使乐团能够成为一个永久的团体而生存下去，同时，克拉克还请来了圣保罗交响乐团的瓦尔特·亨利·罗斯维尔作为洛杉矶爱乐乐团的第一任指挥。经过11天短暂而紧张的排练，乐团于这一年的10月下旬举行了盛大的建团音乐会，94名演奏家组成的乐团在2400名家乡父老面前亮相，这也是这座城市有史以来最庞大的一支乐团。洛杉矶的市民们终于在多年的期盼之后迎来了它的真正意义上的职业乐团。

在乐团建立初期的15年里，克拉克向乐团捐献的数额总共超

过了 300 万美元，这在当时是一个相当惊人的数字。直到 1934 年，乐团一直不断地收到来自于克拉克的无偿捐赠。

罗斯维尔在洛杉矶爱乐乐团的任职从第一场公开音乐会起，直到 1927 年逝世，在长期的合作中，为乐团打下了良好的合奏基础。此后乐团的指挥中除了曾短期在这里执棒的乔治·施内福伊特之外，都是在国际舞台上享有盛誉的指挥家。

阿图尔·罗津斯基于 1929 年到 1933 年之间担任过乐团的首席指挥，随后继任的是因逃避纳粹的迫害而离开德国的克伦佩勒。由于自身的犹太血统，克伦佩勒在纳粹政权甚嚣尘上的一片反犹恐怖中带领全家逃到了瑞士，在这里，他得到了来自于洛杉矶的邀请。他于 1933 年到达这座城市，开始了自己新的生活的同时，也给乐团的历史写下了新的一页。尽管在这之后克伦佩勒也频繁往返于美国各大城市，周旋于众多乐团之间，指挥过诸如纽约爱乐乐团和费城管弦乐团等更为出色的乐团，并且组建了匹兹堡交响乐团，但是对于洛杉矶爱乐乐团他还是尽了自己的心力。在洛杉矶，克伦佩勒与同样流落异乡的勋伯格相识，并且指挥洛杉矶爱乐乐团演奏了这位作曲家根据勃拉姆斯的钢琴四重奏而改编的管弦乐曲。演出之后乐团的经理对他说："我真不明白人们为什么总说勋伯格的作品没有旋律，这里的旋律简直太丰富了。"

1939 年以后，克伦佩勒由于健康状况极其恶劣，不得不进行脑部的手术，这使他出现了部分麻痹的现象，以致于从此无法使用指挥棒。尽管他还一直担任着洛杉矶爱乐乐团的首席指挥，直至乐团于 1943 年任命了新的指挥，但是实际上他已经很少登上这里的指挥台。这段群龙无首的时间给乐团造成了巨大的损失，演奏水准明显下降。

此后的阿尔弗雷德·瓦伦斯坦重振了乐团的雄风，在从 1943 年开始的 12 年中，他一直担任着洛杉矶爱乐乐团的首席指挥，使

这个乐团重返美国最高水平乐团的行列。瓦伦斯坦从幼年时就随家人来到了洛杉矶，接受最早的音乐教育，1919年洛杉矶爱乐乐团成立时，他作为大提琴手而成为乐团中的一员。在赴欧洲求学之后，瓦伦斯坦回到美国，先后担任过芝加哥交响乐团和纽约爱乐乐团的首席大提琴，分别在斯托克和托斯卡尼尼等指挥家手下工作。他作为指挥的第一次登台是在1931年，地点是洛杉矶的好莱坞碗形剧场。瓦伦斯坦在洛杉矶爱乐乐团的任职第一次使人们看到了美国指挥的前景，在此之前，美国各主要乐团的首席指挥之职一直都是由来自于欧洲的指挥所垄断，而他是进入这个行列的第一个生于美国并且受教于美国的指挥。瓦伦斯坦所带来的准确无误和热情似火的风格在很长的一段时间内成为洛杉矶爱乐乐团最鲜明的特征，同时，他也给予与他同时代的美国作曲家以更多的机会，使他们的作品得以进入音乐会的节目，让美国人能够了解到自己的音乐发展趋向。

瓦伦斯坦卸任后，贝努姆成为洛杉矶爱乐乐团的首席指挥，但是这个时期并不太长，疾病缠身和最终的过早谢世使他无法履约直至任期结束。在1954年率阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团访问美国时，贝努姆温和中庸的音乐个性就受到许多人的注意，1956年接受来自洛杉矶的邀请后，他每年分出两个月的时间与洛杉矶爱乐乐团合作。即使是在这种极其有限的时间里，他仍然在很多方面给乐团施加了影响。洛杉矶爱乐乐团最为典型的优雅和浪漫的表现特点和色彩柔和的音响，很难说不是贝努姆的功绩。

1961年，乔治·索尔蒂成为洛杉矶爱乐乐团的首席指挥，但是这项任命未能得到进一步实施便胎死腹中，双方不欢而散。索尔蒂的恼火是有原因的，在未向他这位首席指挥通报并取得谅解的情况下，乐团方面就决定聘请年轻的印度人祖宾·梅塔作为首席客座指挥，并且要求他尽可能更多地出现在洛杉矶的舞台上。此

举显然表现出对索尔蒂的不恭，于是他愤然辞去了刚刚宣布的首席指挥之职，以示抗议。

于是，梅塔几乎是奇迹般地顺理成章当上了洛杉矶爱乐乐团的新一届首席指挥，这一年，他才不过刚满25岁。不过，如果仅凭他的年龄就认为他水平不高就大错特错了，在这一年，他作为最年轻的指挥分别与维也纳爱乐乐团和柏林爱乐乐团合作，也在蒙特利尔交响乐团临时代替突然无法登台的奥曼迪演出，从而将这个乐团的首席指挥职务笑纳；无独有偶，也是在这一年，他首度与洛杉矶爱乐乐团合作，这次是临时上阵顶替不能出场的莱纳。梅塔能够受到来自洛杉矶爱乐乐团的青睐并不是没有道理。

在洛杉矶，梅塔果然有令人吃惊的表现。他为乐团创造出一种过去只有在维也纳才能听到的声音：这是一种温暖而华丽的弦乐音色，是极为典型的“维也纳之声”。梅塔在维也纳求学多年的种子终于在洛杉矶开花结果了。为了达到这个目标，梅塔不仅煞费苦心，而且还努力说服乐团的管理者投资30万美元购买新乐器，以改善乐团乐器不佳的状况。

梅塔对于洛杉矶爱乐乐团显然有着更多的偏爱。有一次，在一个非正式的晚会上，他不慎说出了“我的洛杉矶爱乐乐团比纽约爱乐乐团等等都好”这样的词句，谁知在座的纽约记者立即将消息传回，并在第二天的晨报上刊发，引起了轩然大波。一向有着高度的自豪感的纽约爱乐乐团马上取消了梅塔在下一个演出季前来执棒的计划。后来，梅塔在纽约爱乐乐团全体团员的面前宣布撤销了他的失言，并且表示了歉意，才得到乐团的谅解。

梅塔在洛杉矶的任期到1978年结束，前后历时16年。此后，他仍然与乐团保持了极为密切的关系，1994年美国世界杯足球赛决赛前夜，帕瓦罗蒂、多明戈和卡雷拉斯这三大男高音在洛杉矶的道杰体育场举行的盛大演唱会，担任指挥的是梅塔，而乐团则

是洛杉矶爱乐。

梅塔的上升趋势终于在他 1978 年成为纽约爱乐乐团的首席指挥时达到了顶点，而他在洛杉矶爱乐乐团留下的空缺则落到了卡洛·马利亚·朱利尼的头上。这是一个极端专注于音乐的人，在他与洛杉矶爱乐乐团的协议中规定，他将不参与任何有关的社会活动，并且对于乐团的管理事宜概不过问。大量的排练时间是其与乐团合作中最引人注目的特点，他从来不肯在乐团还没有完全掌握的情况下就贸然地将一部作品拿到音乐会上去接受评判。在 1975 年他与洛杉矶爱乐乐团合作演出马勒第九交响曲时，曾经要求有 15 个小时的排练时间，他说："不可能以演奏勃拉姆斯的方式去演奏马勒，也不可能以演奏第一交响曲的方式去演奏第九交响曲。最要紧的首先是搞清楚音符和指法，然后去理解其中的含义。马勒要求的是特殊的声音、特殊的心理概念和结构。乐团必须明白这一切，使其成为自然的流露，成为整体的一个部分。"

尽管他的前任梅塔曾经把洛杉矶爱乐乐团推到了美国最优秀的交响乐团的前列从而给后继者留下了一个难题，但是朱利尼使乐团的演奏更具有深度。他加强了乐团在音乐表现上的能力，使其不再仅仅停留在华丽的音响上。如果说梅塔创造的是一个气势宏大的结构，朱利尼则是为这个外壳加入了实质的内涵，使它有血有肉。

1984 年，朱利尼的辞职几乎给洛杉矶爱乐乐团以沉重的打击，人们无不担心，由朱利尼所创下的基业会不会从此付诸东流。幸好普列文的继任使乐团重新获得生机。但是不幸的是，普列文因为与乐团管理阶层不能相容，相互之间的重重矛盾令合作难以继续。从 1985 年接任到 1989 年辞职，普列文在洛杉矶的任职只延续了 4 年便告结束。

此后，乐团度过了几年没有首席指挥而只靠客席指挥来维持

局面的日子，可喜的是，虽然出现这样的现象，乐团的观众人数并未减少。1992 年，来自芬兰的年轻新秀艾萨-佩卡·萨洛宁出任乐团的首席指挥。

萨洛宁出生于 1958 年，曾在赫尔辛基西贝柳斯音乐学院学习作曲、指挥和圆号，后来又赴意大利专修作曲。萨洛宁首先是以作曲家的身分而开始音乐生涯，尽管后来成为指挥台上的一颗明星，但是仍然不忘老本行，继续有新作品问世。

27 岁时，萨洛宁成为瑞典广播交响乐团的指挥，同时还兼任了伦敦爱乐乐团的首席客座指挥。他于 1990 年在佛罗伦萨指挥德彪西的歌剧《佩里阿斯与梅丽桑德》成为他通向国际舞台最高点的敲门砖，同一年他还在英国广播公司的逍遥音乐会的开场演出上指挥了斯特拉文斯基的《俄底普斯王》。从 1984 年以后，他就成为洛杉矶的常客，作为客席指挥频繁登场，1989 年乐团方面终于向外界宣布，萨洛宁将在 3 年后成为洛杉矶爱乐乐团的首席指挥。

年轻的萨洛宁的上任使洛杉矶爱乐乐团在介绍和演出本世纪音乐作品、特别是近年来的新作方面都有了最大的可能，但是，热心于当代音乐的萨洛宁并不是毫无保留地支持一切新鲜的思想，而是坚持自己理性的判断。每当面对新谱时，他绝不是先去听一听别人的唱片，而宁肯从零开始，以达到艺术创作上的自由境界。他在演奏中总是以精确而优雅的方式去创造清晰的细节。

萨洛宁的到来预示着洛杉矶爱乐乐团的一个新时期的开始。

底特律交响乐团

(Detroit Symphony Orchestra)

底特律交响乐团成立于1914年2月，当时，韦斯顿·盖尔斯召集起65名演奏家，短期训练之后举行了纯粹试验性的交响乐音乐会。这种仓促起家的乐团演奏水准可想而知，但是，乐团在全体人员的努力之下居然存活下来，成为一个常设的音乐组织。1919年，乐团发生了两件大事：首先是长期的客座钢琴家奥西普·加布里洛维奇成为乐团的首席指挥，结束了没有常任指挥而不得不以才能平庸者权充领袖的时期，为乐团的稳定发展创造了条件；其次是一座音响效果出色的音乐厅——底特律管弦乐大厅建设完成，在很长的一段时间内成为乐团的大本营。

尽管此后加布里洛维奇仍然以钢琴家的身分活跃在舞台上，但是他长达17年的任期确实给底特律交响乐团带来了深刻的变化。他的指挥风格可能会被舆论批评为缺乏戏剧性的力量，但是他的谨慎与严格产生了严谨而准确的演奏。他的朋友、指挥大师布鲁诺·瓦尔特曾经惊异于他在底特律交响乐团所取得的成就，他对于演奏家的强大的影响力即使在他死后的多年时间里仍然发挥着不可低估的作用。

加布里洛维奇于1936年逝世。在此之后，他多年以来的助理指挥维克多·科拉尔升任乐团的常任指挥。这位生于布达佩斯的指挥曾在匹兹堡交响乐团和纽约交响乐团任小提琴手，有着非常丰富的乐团工作经验，他任职期间，底特律交响乐团在演奏东欧及俄罗斯作品方面表现出不俗的实力。在这段时间里，来自意大利的弗朗科·吉昂内与科拉尔共同执掌乐团。

底特律交响乐团1941年的音乐季被大大地缩短，次年又完全停止了一切活动。1943年，乐团才以底特律管弦乐团的名义重新组建，并且聘请卡尔·克吕格尔为常任指挥。但是由于来自乐团内部的诸如工会问题等多种矛盾，乐团长期濒临解体的边缘，音乐会活动难以维持正常，乐团的水平也出现了一泻千里的大滑坡，昔日在加布里洛维奇领导下所达到的荣耀似乎已经成为永远的往事，只能在回忆中去重温了。

1951年，乐团再次改组为底特律交响乐团，而被委以重组乐团并重振其往日雄风的是来自法国的保罗·帕雷。帕雷早在1939年就首次指挥了美国的乐团，与纽约爱乐乐团合作演出。第二次世界大战结束后，他作为赴美国演出的第一位法国音乐家，接受库谢维茨基的邀请指挥了波士顿交响乐团。在底特律，帕雷很快就显示出与众不同的地方，在极短的时间内就使乐团迅速回升，成为一支优秀的乐团。帕雷的曲目以法国作品为主，柏辽兹、弗朗克、拉威尔和德彪西都是他最热衷的作曲家；同样，他的指挥风格也是法国化的，速度偏快，音乐的织体清晰而轻盈。格调高雅、感情细腻的古典式手法在这个时期占有突出的地位。

1956年，底特律交响乐团最终有了一个永久性的音乐厅：亨利与埃泽尔·福特会堂。在这座宏大建筑的落成庆典上，帕雷指挥底特律交响乐团演奏了他本人在1931年为法国卢昂市建城500周年而创作的《圣女贞德弥撒》，其庄严肃穆的气势与音乐厅

的建筑风格交相辉映，产生了极其动人的艺术效果。

1962年帕雷离去后，相继出现的两位首席指挥西克斯廷·埃尔林和阿尔多·切卡托都未能有重大作为，只是维持着帕雷所创下的基业。1978年，底特律交响乐团终于找到了一位杰出的领军人物安塔尔·多拉蒂，在这位训练乐团的高手的精心栽培下，走出了徘徊不前的局面。在多拉蒂的指挥下，乐团首次赴欧洲巡回演出，获得了强烈的反响。这时，很久以来一直对乐团敬而远之的唱片公司也纷纷找上门来，主动要求合作。1979年，乐团在多拉蒂指挥下录制的《春之祭》首次获唱片大奖，在底特律交响乐团的历史上创下了一项纪录。这是一张能够全面而准确地体现乐团演奏特色的唱片，华美的音色得到了淋漓尽致的再现，铜管声部更显示出高超的技巧。多拉蒂特别强调对于乐曲细节的把握，在乐团全奏时，局部的细微变化仍然清晰可辨，层次非常丰富。

多拉蒂的到来固然改善了乐团的演奏水平，但是却没有根本改变经营状况，财政收支上的捉襟见肘最终导致了多拉蒂的黯然隐退。

1990年，底特律交响乐团聘请来自爱沙尼亚的尼姆·雅尔维作为新一届首席指挥。这位曾经把哥德堡交响乐团从名不见经传的地位提升到声名显赫的高度的指挥再一次施展了他在乐团的管理和领导方面的才华，使面临危机的底特律交响乐团重获生机。雅尔维为人和善，他与乐团成员相处融洽，团员们也对他抱以热烈的呼应，于是，在这种平和的气氛中，乐团开始了新的攀升。

1937年出生于塔林的雅尔维曾经先后在他的家乡和列宁格勒学习，1963年成为爱沙尼亚广播电视乐团和爱沙尼亚歌剧院的首席指挥。在1986年的演出季中，雅尔维首次出现在美国，指挥了亚特兰大、匹兹堡、休斯顿和华盛顿等城市的交响乐团，引起了美国乐坛的注目。而他将哥德堡交响乐团一举推至前所未有的

地位，更显示出他的不同凡响之处。

雅尔维接任初期，曾经提出尽快使乐团投入唱片录音的希望，但是乐团的经济仍然处于低迷阶段，状况十分困窘，因而理事会对于这项动议抱之以极其无奈的态度。在这种情况下，雅尔维写了一封情辞意切的公开信，附在音乐会的节目单中，向公众说明了录制唱片的工作对于一个乐团的重要性，恳请听众们慷慨解囊予以支持。

令任何人始料所不及的是，底特律的市民对于本地的乐团怀有深厚的感情，雅尔维的公开信立即获得了强烈的反应，几个星期之内，乐团就收到了将近5万美元的捐款，再加上基金会和众多团体的捐助，乐团很快便有了足够的资金来录制最初的5张唱片。

在雅尔维手中，底特律交响乐团经历了一次起死回生。雅尔维的音乐会几乎场场满座，观众踊跃，门票收入也有了很大的改观，而仅仅在几年前，这个乐团的上座率最多只能达到五成半的水平。由此可见，一个杰出的指挥对于乐团起着关键性的作用，他能够通过自身的魅力和卓越表现使乐团走出低谷，改变它的演奏水准、精神面貌、财政收入和经营状况，使它突破自然的或人为的力量的束缚，在观众当中建立起良好的声望。

从建团初期起，底特律交响乐团就积极推广专门为年轻听众开办的音乐会，以此来争取年轻一代乐迷的支持，同时也担负起音乐教育的社会任务。在每年秋季的伍斯特音乐节和夏季在奥克兰大学举行的梅多·布鲁克音乐节上，它都是正式的固定交响乐团。它从1922年起在贝尔岛开办的夏季音乐会和1945年起在密歇安州集市广场开办的夏季音乐会一直受到公众的欢迎。1970年，乐团创立了底特律青年交响乐团，为那些年轻而富于才华的音乐家提供合奏训练的机会。

圣路易斯交响乐团
(St. Louis Symphony Orchestra)

圣路易斯的交响乐演奏活动开始得很早，1838 年，这里就存在着一支爱乐乐团。同一年，圣路易斯音乐基金会成立，以后又被圣路易斯音乐协会所取代，1845 年 11 月 27 日，这个协会举办了第一次音乐会，由威廉·罗宾担任指挥。后来，圣路易斯爱乐协会乐团继续举办音乐会，以爱德华·索伯列夫斯基为首任指挥的这个乐团的演出，前后维持了 10 年之久，从 1860 年 10 月 18 日到 1870 年 4 月 21 日，其间共举行了 62 场音乐会。

1881 年 3 月 24 日和 4 月 26 日，圣路易斯合唱协会乐团在约瑟夫·奥滕的指挥下举行了两场音乐会，这便是现在的圣路易斯交响乐团最早的音乐会。在这一年，圣路易斯的音乐活动十分频繁，新组建的圣路易斯音乐联盟于 11 月 17 日也举办了它的第一场音乐会，由奥古斯特·瓦尔道尔担任指挥。这两个组织并行存在了一段时间，到了 1890 年，音乐联盟被合唱协会所兼并，乐团的名称也改为圣路易斯合唱交响乐协会乐团。

奥滕于 1894 年辞去了指挥的职务，随后乐团由德国人阿尔弗雷德·恩斯特任指挥之职。13 个演出季之后，又由马克斯·扎克

继任。扎克原先曾经在波士顿交响乐团担任过助理指挥，富于丰富的乐团工作经验，对于圣路易斯交响乐团在本世纪初的发展起到了至关重要的作用。他大大改善了乐团的演奏传统，引入了许多新鲜的思维方式，同时，演奏员也增加到 64 人，以适应大型作品的演出。正是由于乐团演奏水平的提高，才使其能够从容地面对当代作品。在扎克的任期内，乐团演出了大量当代音乐作品，并成功地向观众介绍了很多美国作曲家的新作。在 1909 年到 1910 年的演出季中，扎克在 6 场音乐会中演出了贝多芬的全部 9 首交响曲，这在圣路易斯的音乐活动中尚属首次，引起了极大的反响。在扎克任职期间，乐团的名称改为圣路易交响乐团，这个称谓一直沿用至今。

扎克死于 1921 年，他的继任者鲁道尔夫·甘茨是一位多才多艺的音乐家，他在 12 岁时就以大提琴家的身分举行音乐会，后来也成为一个成功的音乐会钢琴家，同时他的交响曲等作品也不断问世。在他担任指挥期间，圣路易斯交响乐团演出了拉威尔、德彪西、布索尼和巴托克等人的许多新作品。

甘茨于 1927 年离开圣路易斯。此后，乐团常任指挥的位置在一段时间之内出现了空白，几个音乐季都是在客席指挥的指导下进行，恩里克·阿沃斯、尤金·古森斯、贝纳迪诺·莫里纳利、艾米尔·奥伯霍夫、卡尔·舒里希特和乔治·塞尔等人都在这个时期出现在圣路易斯交响乐团的指挥台上。然而，大量客席指挥走马灯似的频繁变化显然不利于乐团的发展，这种状况直到弗拉基米尔·戈尔施曼在 1931 年的出现才告结束。戈尔施曼曾经是巴黎音乐生活中的风云人物，是“六人团”作品的积极鼓吹者，并且被加季列夫选中指挥给他带来转机的《春之祭》的演出，赴美国后指挥过纽约交响乐团。在达姆罗施和库谢维茨基的推荐下，他来到圣路易斯，几乎没有任何周折就被委以乐团首席指挥的重任，

从此开始了与这个乐团长达 26 年的蜜月时期。

戈尔施曼在圣路易斯交响乐团继续对新音乐和不被人重视的作品予以关注，他的演出具有超凡的技巧和浓烈的浪漫主义气息，然而不容忽视的是他在对于音乐内涵的探索和表现上的不足之处。尽管在戈尔施曼时期，圣路易斯交响乐团成为一个在美国音乐生活和音乐结构中引人注目的乐团，但是相比较而言，他更像是一位表演者，而不是一位演绎者；他对于音乐外在因素的追求明显多于对内在含义的阐释。在 1956 年任期结束之后，戈尔施曼仍然以荣誉指挥的名义与乐团保持着经常性的合作，同时，也成为这座城市的乔治·华盛顿大学的荣誉教授。

在戈尔施曼时期，圣路易斯交响乐团进入了大量录制唱片的阶段，这一时期流传下来的许多唱片都真实地反映了乐团当时的水准和它所拥有的地位。

爱德华·范·雷默特尔曾在 1958 年到 1961 年短期任职于圣路易斯交响乐团。随后，乐团在 1963 年的演出季时从一大批客席指挥中选择了埃利埃泽·卡瓦略，授予他常任职务。这位曾跟随库谢维茨基学习的巴西人的指挥动作谨慎而节制，他在圣路易斯仅仅度过了 5 个演出季便辞职了。

瓦尔特·萨斯坎德又一次为乐团迎来了迅速发展的时期。这位生于捷克的指挥家显然对于他的同胞德沃夏克和苏克等人的作品有深厚的感情，并且将苏克的音乐通过他在世界各地的任职而大量介绍给音乐会听众。萨斯坎德在圣路易斯交响乐团首席指挥的位置上工作了 6 年后退休，他将这个地方性乐团的演奏提高到前所未有的水准，令苛刻的评论界和挑剔的观众都不得不刮目相看。在他的任期内，乐团的人员增加到 100 人，并且有了自己永久的演出场所 —鲍威尔交响乐大厅。

伦纳德·斯拉特金于 1979 年开始成为圣路易斯交响乐团的

首席指挥。作为萨斯坎德的学生，他在指挥风格上或多或少地继承了萨斯坎德的传统。斯拉特金是圣路易斯交响乐团历史上的第一位出生于本地的指挥，大约正是由于这个缘故，他很早就与这个乐团结下了不解之缘。1968 年，年仅 20 岁时他就被恩师萨斯坎德选为乐团的助理指挥，1974 年升为助理首席指挥。当萨斯坎德离开后，他也随之失去了在乐团中的职位，但是很快又重新被任命为首席客座指挥。

自从入主圣路易斯交响乐团之后，斯拉特金除了每年率乐团在美国各地巡回演出以外，还多次赴欧洲及亚洲地区举行音乐会。在与乐团的长期合作中，斯拉特金创造了一种极富个人色彩的排练方式，每当面对新作品或罕见的音乐会曲目时，他并不急于让乐团开始演奏，而是先对演奏员们做一番有关作品的简短发言，然后在钢琴上演奏这首作品，使大家对于乐曲有个概括但却是非常全面的认识，在这之后，他才会拿起指挥棒，与大家一同投入排练。斯拉特金对于当代的美国作曲家抱有一种责任感，总是尽可能地在音乐会上安排他们的作品。同时，他也敢于大胆地启用年轻的演奏家，让他们在乐团中担任重要位置，以使乐团永远保持着旺盛的活力。目前，乐团的成员中约有半数是朱利亚音乐学院和曼哈顿音乐学院的毕业生，在严格的训练下，他们日趋成熟，其演奏风格和灵敏度都可以与美国最具实力的乐团相媲美。特别是在演奏拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇等人的交响乐作品时，乐团所表现出的极高水准向世人证明他们正处于巅峰时期。

圣路易斯交响乐团能够在不太长的时间里迅速提高，与斯拉特金的指挥艺术有着直接的因果关系。这个长期处于中等水平的地方性乐团，目前已经在美国人的音乐生活中起着举足轻重的特殊作用，特别是在诠释美国本土作品和晚期浪漫主义音乐时常有

突出的表现。乐团雄厚的弦乐声部具有明显的实力，即使面对急速进行的乐句仍然能保持整齐划一的演奏效果，而斯拉特金特别强调的音乐的动感也在一定程度上避免了美国乐团常见的因过于突出力量性而显得凝重呆滞的现象。

这是一个古老的乐团。这也的确是一个年轻的乐团。

巴尔的摩交响乐团
(Baltimore Symphony Orchestra)

1914年,巴尔的摩市政府拨款8000美元,建立起这座城市的乐团,从而成为美国全国第一个由政府出资组建乐团的城市。1916年2月11日,巴尔的摩交响乐团在首任指挥古斯塔夫·斯特鲁伯的指挥下举行了成立后的第一场音乐会。毕业于莱比锡音乐学院的斯特鲁伯曾经在莱比锡格万特豪斯乐团中演奏小提琴,移民美国后,在成立后不久的波士顿交响乐团担任过小提琴手,后来成为巴尔的摩皮博迪音乐学院的讲师。斯特鲁伯担任巴尔的摩交响乐团的指挥达16年之久,在就任指挥的同时,还被任命为皮博迪音乐学院的院长。

1930年,斯特鲁伯不再担任乐团指挥,由乔治·西蒙继任。5年之后,改由恩斯特·谢林出任这项职务。谢林是一位长期以来一直以钢琴家和指挥家的双重身分进行音乐活动的人物,他4岁时就在费城登台演奏钢琴,后来赴巴黎音乐学院学习,曾经在众多名师门下潜心钻研。谢林并没有在巴尔的摩交响乐团长期就职,3个演出季之后便改换门庭远走他乡了。此后,维尔纳·詹森和豪沃德·巴洛也曾经短期在这支乐团中执棒。

1942年，皮博迪音乐学院的另一位院长雷金纳德·斯图尔特出任巴尔的摩交响乐团的首席指挥，此举又一次证明了这座城市里的两个音乐组织之间良好的合作关系。皮博迪音乐学院由慈善家乔治·皮博迪创建于1857年，是美国同类音乐教育机构中最古老的一个。斯图尔特就任乐团指挥后突发奇想，试图在学院的教学项目与乐团的表演之间寻求某种更为紧密的合作，这一构想的依据是门德尔松当年所开创的在莱比锡格万特豪斯乐团与莱比锡音乐学院之间的密不可分的联系。作为在乐团和学院都拥有至高权力人物，斯图尔特完成此项动议并不十分困难。于是，从这个时期开始，巴尔的摩交响乐团的各声部首席也得到了皮博迪音乐学院的教职，这样乐团与学院各得其所，学院得到了一流的教师，保证了教学的质量，而乐团的演奏家有了更多施展才技的机会，另一方面，乐团也可以从学院的学生中及时发现有才华的年轻人，对他们给予特殊的培养，从而为乐团补充后备力量。

巴尔的摩交响乐团与皮博迪音乐学院之间的合作至今仍然存在。正因如此，乐团虽然在1942年成为民营机构，但是也享受着马里兰州和巴尔的摩市政府的经济援助。乐团大规模而有计划地为年轻人特别是在校学生所举办的普及音乐会在很大程度上是对这种援助的回报，在这方面，巴尔的摩交响乐团是美国最为活跃的一个音乐表演团体，仅在1971年的一年中，他们就专门为学生举办了104场音乐会，这简直可以说是一个创纪录的数字。

斯图尔特本人是一位优秀的指挥家，他是加拿大多伦多交响乐团的创始人，也曾经与纽约爱乐乐团和底特律交响乐团等高水准的交响乐团广泛合作。在他任期于巴尔的摩交响乐团期间，乐团的艺术实践不断增多，实力也有所增强。

在马西莫·弗莱西亚和彼得·赫尔曼·阿德勒的任期中，巴尔的摩交响乐团的水准有了稳步的提高，特别是合奏能力有了明

显的改观，这为日后乐团的大幅度进步埋下了伏笔。

1970 年，乐团新任首席指挥塞尔吉·科米西纳走马上任。在此之前，他长期活跃在世界各地的音乐舞台上，指挥过众多一流水准的乐团和歌剧院，有着极为丰富的乐团训练技巧和演出经验。在他就任指挥后，巴尔的摩交响乐团正如人们所预料的那样出现了它自己发展历史上的重大转机。在这段时间里，乐团从一个不为人所知的地方性团体向国际化转变，引来了更多的关注。这一切，都与科米西纳的励精图治和乐团自身的奋发进取是分不开的。另一个引人注目的举动是，这时的巴尔的摩交响乐团还开始委约新作品的创作，并且承担了许多美国作曲家新作的首演，比如 1970 年演出的罗杰·塞申的《管弦乐狂想曲》、1971 年演出的罗伯特·霍尔·刘易斯的第二交响曲和 1973 年演出的罗斯·李·芬内的第四交响曲等。

从 1982 年起，巴尔的摩交响乐团进入了新落成的梅耶霍夫音乐厅，这座有着动人的音响效果和宏伟外观的音乐厅从此成为乐团的永久所在地。

科米西纳为巴尔的摩交响乐团开创的新的时代由在他之后接任首席指挥的大卫·津曼所继续发展，并且发生了更大的突破。津曼于 1936 年出生于纽约，曾经得到过老一辈指挥大师皮埃尔·蒙特的赏识，并且在其帮助下获得了最初的声望。1984 年，津曼任职于巴尔的摩交响乐团后，将大部分精力都集中于这个乐团，每个音乐演出季在乐团的时间竟然超过了 20 个星期，是美国所有重要交响乐团的首席指挥中驻团时间最长的一位，1989 年到 1990 年的演出季中他指导巴尔的摩交响乐团的时间达 25 个星期之多。也许，这种脚踏实地的训练正是这支乐团在近年中再次突飞猛进的主要原因。

在津曼的率领之下，巴尔的摩交响乐团的音乐会曲目有了非

常明显的增加，除了被奉为标准的古典及浪漫主义时期的经典之作外，也十分重视演出现代作品，特别是美国本土的音乐创作。乐团甚至开辟了名为“新作品系列”的音乐会活动，用专门的时间来介绍和传播新音乐和少为人知的乐曲，以发现经典曲库以外的不朽作品。乐团还创办了在其大本营梅耶霍夫音乐厅举行的夏季音乐会以及在每个星期日上午进行的“休闲音乐会”，向公众介绍轻松活泼型的音乐，并由指挥家在演出前对曲目做一番提纲挈领的简略说明，以增加听众的兴趣。

1987 年，津曼带领他的亲兵赴欧洲远征，在此行中的所到之处，他们都引起了不小的轰动。这次旅行中他们还到达了前苏联，这是美国乐团在十余年内首次访问这个国家，自然也受到了更多的注意。

美国乐评界一向认为，津曼的任职是巴尔的摩交响乐团真正步入成功之途的关键，有了津曼，才有了这支乐团的今天。要知道，在美国为数众多的交响乐团中崭露头角，那简直是一件难如登天的事情，它不仅需要天时、地利、人和各种因素的配合，更重要的是要有一个识时务、有实力、心无旁骛的指挥。毫无疑问，津曼就是这样一位指挥，一个使乐团进入最高境界的金钥匙。正如 80 年代斯拉特金与他率领的圣路易斯交响乐团给美国乐坛带来的极大震动一样，津曼和巴尔的摩交响乐团也正在 90 年代的乐坛造成一道强烈的冲击波，威胁着那些在传统上高居乐团排行榜前列的超级乐团的声望。

津曼与巴尔的摩交响乐团的国际声誉也与他们所录制和发行的大量唱片有关。近年来，津曼指挥他的乐团录制了柏辽兹、门德尔松、柴科夫斯基、布里顿和巴伯等许多作曲家的作品。他们与大提琴家马友友合作的巴伯和布里顿的两首大提琴协奏曲的唱片首次为这个乐团赢得了当年的格莱美奖。

蒙特利尔交响乐团
(Orchetre Symphonique de Montreal)

直到19世纪末，许多人都在致力于在蒙特利尔建立一个永久性的管弦乐团，其中最有成果的是来自比利时的小提琴家约瑟夫·古莱，他成功地将此前那些短命的乐团散落在各地的乐师组合在一起。这个首次以蒙特利尔交响乐团的名称出现的乐团，从1897年开始的十余年间，每年都要举办4到5场音乐会。

本世纪20年代末，随着有声电影的出现，过去一些以在电影院的乐池和杂要场演奏背景音乐为职业的乐师忽然发现他们已经面临失业的威胁，特别是在经济大萧条的环境下，他们的生计都发生了严重的危机。这时，麦克吉尔大学的音乐系主任道格拉斯·克拉克将他们组织成一个固定的乐团，定名为蒙特利尔管弦乐团，从1930年开始举行音乐会演出。克拉克最初野心勃勃胸怀远大，给乐团定下了很高的标准和要求，然而现实与他的设想相去甚远，乐团第一年演出25场，次年减少到20场，到了第三年只能演出18场。他们的音乐会都是在星期天的下午进行，演出的曲目足以和当时的美国乐团相媲美。克拉克受过良好的音乐教育，是沃恩·威廉斯和霍尔斯特的学生，也是一位热心而专注的音乐家，在

乐团存在的11年里他一直拒绝接受任何薪俸，并且向乐团捐献了大量乐谱。在他领导期间，乐团向蒙特利尔民众所介绍的作品中有许多是现今标准的音乐会曲目。他请来了许多名家与乐团合作，其中包括埃奈斯库、霍尔斯特和库贝利克等人。1934年，乐团的董事会在音乐会曲目的选择上与克拉克发生了分歧，最后以阿塔纳斯·大卫为代表的一部分法裔乐师从乐团中分裂出来，另立山头组织了以“交响音乐会”为名的新的系列演出，其曲目自然而然地以法国作品为主。一时之间，两个交响乐团在蒙特利尔形成了竞争之势。

由于缺少整体上有效的指导和管理，“交响音乐会”的演出曲目显示出非常不平衡的趋向，而它责任重大的指挥之职又大都是由当地才华一般的人物担当，这给乐团初期的发展带来极为不利的影响。音乐会的创建者之一维尔弗里德·佩尔捷是一名水准不俗的本地指挥，但是他在纽约大都会歌剧院的工作使他根本无法顾及这里的乐团，只有到了多年之后，他才把更多的精力花费在这里，使这个乐团的演奏水准立即有了明显的提高。

与此形成鲜明对照的是，克拉克领导的蒙特利尔管弦乐团不久后便解体了，“交响音乐会”遂成为蒙特利尔惟一的交响乐演出活动。在40年代，比利时人德西雷·德福担任了指挥。随着这座城市中的两大语言群体之间的鸿沟日趋弥合，两种文化也逐渐融合，不再是水火不容、各不相让了。此时乐团的演奏曲目也佐证了这种融合的趋势，两大流派的杰作都在音乐会上有所体现。1954年，这个乐团被重新命名为蒙特利尔交响乐团，唤起了人们对这个已经消失多年的名字的记忆。

在德福奠下稳固的基础之后，蒙特利尔交响乐团开始迎来一流的指挥大师。克伦佩勒于1950年到1953年期间任职于此，但是在蒙特利尔机场的一次意外事故差一点儿断送了他的艺术生

涯，他几乎一直是在轮椅上指挥乐团而完成了在这座城市的任期。随后是伊戈尔·马尔科维奇。1961年是年轻的印度人梅塔大出风头的一年，他不仅作为最年轻的指挥分别与维也纳爱乐乐团和柏林爱乐乐团举行了音乐会，而且还在蒙特利尔临时替代不能登台的奥曼迪，在洛杉矶替代莱纳，因此他也就顺理成章地成为蒙特利尔交响乐团和洛杉矶爱乐乐团的首席指挥。

在70年代中期，蒙特利尔交响乐团的演出季已经扩大到46个星期，其中分为两大系列，4场大型的合唱音乐会，在一座大型的露天体育场举行的通俗音乐会，以及专门为年轻人开办、同时用英语和法语解说的具有教育作用的音乐会。

1977年以后，夏尔·迪图瓦成为乐团的首席指挥，从此乐团也进入了它的成熟期。出生于瑞士的迪图瓦在1964年曾经因为出色地演绎了斯特拉文斯基的《春之祭》而引起卡拉扬的关注，并于次年受邀赴维也纳音乐节指挥，随后便频繁地出现于世界各大乐团的指挥台上。在蒙特利尔，迪图瓦从不过分限制乐团的曲目范围，从古典主义、浪漫主义到现代主义都毫无例外，对待威尔第和梅西安一视同仁。正是由于他的这种态度，蒙特利尔交响乐团在这个以法语文化为主体的都市里居然能够表现出多元化的倾向，这不能不令人感到惊讶。当然，迪图瓦演出最多的还是他最拿手的斯特拉文斯基的音乐，他对于这位现代音乐开山鼻祖的作品中那种锐利的节奏感和强烈的色彩对比都有着极强的把握能力，因而也被广泛称作“斯特拉文斯基专家”。不可忽视的是，在迪图瓦时代，蒙特利尔交响乐团仍旧是法国学派交响乐曲目最突出的演奏团体之一，其强大的传统优势并没有在新的条件下消失殆尽。

以色列爱乐乐团

(Israel Philharmonic Orchestra)

1910年，就在特拉维夫建城后不久，舒尔米特·鲁平和小提琴家兼指挥家摩西·霍本科就创立了这里的第一座音乐学校——舒尔米特音乐学院。在一段时间里，特拉维夫的音乐活动全部都是围绕着这座学校展开的，而由霍本科所指挥的学院管弦乐团曾经异常活跃。1923年，以色列歌剧院成立，用希伯莱语首次演出了《茶花女》。1927年，福德豪斯·本·齐西创立了埃雷兹以色列交响乐团，这是以色列第一个独立的乐团。

当纳粹执掌了德国的政权，并且开始了对于犹太人的迫害之后，特拉维夫面临一次移民潮，大批的犹太移民蜂拥而至，其中包括许多杰出的作曲家、演奏家和学者。1933年，随着纳粹有计划地在各行各业对于犹太人实施清理运动的开始，指挥家威廉·斯坦伯格失去了他在法兰克福和柏林等地的歌剧院和交响乐团的指挥职务，最初他曾经组织起犹太文化团体，为犹太人社区举行音乐会，但是时局的不断恶化使他不得不最终离开德国，于1936年率领着一大批犹太音乐家到达了巴勒斯坦。

同样从1933年开始遭受到不公正待遇的还有杰出的小提琴

家布罗尼斯拉夫·胡伯曼，从那时起，他便取消了在德国的一切演出的预约，并且在这一年的9月在一封写给富特文格勒的公开信中阐明了自己的观点。在此之后，胡伯曼用了将近3年的时间来动员和劝说许多犹太音乐家移居巴勒斯坦，这些一流的音乐家中包括许多曾经在德国和东欧的一些乐团中担任首席的演奏家，纳粹主义的兴起使他们失去了在这些乐团中的任职，面临着失业甚至更为残酷的命运。1936年对于以色列的音乐进程来说是不寻常的一年，在胡伯曼和斯坦伯格的发起和努力下，主要由流亡的犹太音乐家组成的巴勒斯坦交响乐团问世了。

乐团建立后的第一场音乐会在这一年的12月26日在特拉维夫的利凡特集市大厅举行。在得到胡伯曼的邀请之后，为人正直的托斯卡尼尼没有片刻踌躇便欣然接受，担任了乐团首场音乐会的指挥，毫无疑问，这在那个年代需要极大的勇气。

首场音乐会在托斯卡尼尼的指挥下获得了巨大的成功，这与每一位演奏家的高超技艺也有直接的因果关系。在成立之初，乐团就得到了“由独奏家组成的交响乐团”的美称。托斯卡尼尼显然也对此非常满意，于第二年再度前来指挥了乐团的演出。

在第一年的音乐会演出中，斯坦伯格担任了主要的指挥工作，1938年，他在托斯卡尼尼的邀请下前往美国，成为这位大师在新成立的NBC交响乐团中的助手。在此之后，乐团一直没有一位常任指挥，而是由不同的客席指挥指导演出。乐团从1946年改称巴勒斯坦爱乐乐团，1948年，以色列宣布独立，乐团也随之改名为以色列爱乐乐团。从1958年到1960年，让·马蒂农担任过乐团最早的音乐指导。在此前后的时期里，一大批杰出的指挥家都曾经与这个乐团有过合作，其中有库谢维茨基、蒙什、米特洛波洛斯、奥曼迪和索尔蒂等人，他们的到来使乐团的合奏水平在短期内迅速得以提高。

在1948年到1949年的演出季中，伦纳德·伯恩斯坦担任了以色列爱乐乐团的音乐顾问，从此，他就一直与这个乐团保持着密切的合作关系。1957年，当乐团新的演奏大厅弗里德里克·曼大会堂落成时，伯恩斯坦指挥了盛大的揭幕音乐会。1986年，以色列爱乐乐团授予68岁的伯恩斯坦“桂冠指挥”的荣誉称号，以表彰他对于乐团的发展所做出的突出贡献。

祖宾·梅塔与以色列爱乐乐团之间的渊源始自1962年，在这一年，他第一次指挥了这个乐团便与之建立了特殊的联系。随着与这个乐团演出的不断增多，1966年他率领这个乐团进行巡回演出，而在随后的以色列与阿拉伯国家之间的战争爆发后，他又重返这个国家，指挥了特别音乐会。1969年，梅塔被任命为乐团的音乐顾问，1977年成为它的音乐指导，而在两年后他成为纽约爱乐乐团的首席指挥，于是，梅塔频繁穿梭往返于纽约和特拉维夫之间。1981年，以色列爱乐乐团授予他终身指挥的职务。可以说，梅塔是对于这个乐团产生了最大影响的一位指挥，他使乐团达到了洗练、精巧的合奏水准，特别是其明亮柔和的弦乐声部具有一种类似于天鹅绒般的特质，可以与当今世界上任何一支一流乐团相比而毫不逊色。

在梅塔的指挥下，以色列爱乐乐团的演出曲目中的当代作品越来越多，其中也包括许多以色列当代作曲家的代表作。保罗·本·海姆反映战争的暴力和人类苦难的第一交响曲是在1940年专门为当时的巴勒斯坦交响乐团创作的，直至今日，它仍然是以色列爱乐乐团的保留曲目，特别是交响曲的第二乐章《诗篇》则更是乐团在国外旅行演出时最能打动人心的作品之一。

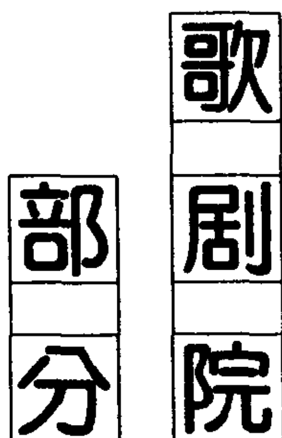
自从建立之日起，以色列爱乐乐团就开设了专门为年轻人而举办的系列音乐会，以一些轻松的古典音乐作品来向青少年展示音乐世界的优美和迷人。1959年，乐团还在特拉维夫开始介绍经

典的歌剧曲目，第一部上演的作品是由朱利尼指挥的《福斯塔夫》。也是在这一年，由乐团成员构成的新以色列四重奏团问世，并且成为以色列音乐生活中的一个重要的组成部分。在60年代末期，乐团开始举办鲁宾斯坦音乐节，以此来吸引世界各地的优秀音乐家的参与。

1976年，在以色列爱乐乐团庆祝其成立40周年时，这个乐团就已经拥有110位成员，每个音乐季的演出曲目为12套。现在，乐团的演出季售票达3万多张，无论根据什么样的标准，这都是一个非同寻常的数字，如果考虑到这个国家的人口较少的因素，这个数字就更加难能可贵了。目前，以色列爱乐乐团每年还在国内各城市举行义演，场次高达150场之多。

1951年，以色列爱乐乐团首次赴美国和加拿大访问，从此开始广泛的国外巡回演出，作为这个国家的文化使者，其足迹已经遍及世界各地。由于以色列在国际上的特殊地位，它在很长一段时间里一直无法与许多国家建立正常的外交关系，然而以色列爱乐乐团却能够打破政治因素的限制，远赴许多国家演出，并且多次参加重要的国际性音乐节，受到热烈的欢迎。仅从这一点上来说，乐团的成功就已经令人瞩目了。

从80年代末期开始，又一次来自前苏联地区诸国的犹太移民涌向以色列，以色列爱乐乐团的人员也从而得到了充实，由于这些移民音乐家中以弦乐演奏者居多的缘故，给乐团的小提琴声部带来了更大的变化。在增加了新鲜力量后，乐团的表演水平也发生了较大的飞跃。然而尽管多年来吸收了大量移民，目前以色列爱乐乐团的成员中仍有一半以上出生于以色列本土，并且大都在国内接受过音乐教育和培训。乐团在培养年轻音乐家方面一直不遗余力，由它所资助的以色列爱乐青年乐团也是活跃在特拉维夫的一支具有相当水准的交响乐团。



歌剧的发展

歌剧是一种综合性的艺术形式：音乐、戏剧、诗歌、视觉艺术、舞蹈，所有这些艺术门类的特点都能够在歌剧中找到。尽管音乐通常被认为是歌剧的诸般因素中最主要的成分，然而在历史上的很多时候，制作人、芭蕾编导和歌唱家都曾经占据过比作曲家远为显赫的地位。从来没有过成功的灵丹妙药，但是形形色色千差万别的歌剧作品却使这种艺术已经在人类历史上存在了 4 个世纪之久。

一般认为，用于宗教仪式的音乐戏剧和神秘剧当中已经包含了歌剧生长的种子。然而歌剧的产生也与 16 世纪末的文化背景存在着一定的联系。它是生活在佛罗伦萨的知识分子们凭空想象的

产物。由于对生活中浅薄的音乐感到绝望，他们试图恢复古代希腊艺术的荣耀。但是古希腊实在太遥远了，因而无法确切地知道它的音乐究竟是什么样子，他们只能靠一些文字的记载而获得一星半点的概念。其中最重要的是认定了古希腊的戏剧是用一种富于情感的音调但又是能够让人听清楚的方式来唱或者说的。他们在室内乐性质的声乐作品中检验这种原则，从而发展出一种歌唱的方法，词语是以仔细参照了讲话的陈述方式而按照音节唱出的，并且以两个因素来加以修饰，首先，富于感情的词可以通过装饰变化来加强其含义；第二，以一把琉特琴或羽管键琴作为伴奏，可以提供表现性的和声，也能够通过建立基本的和声节奏来控制演唱者的装饰变化。这个结果距离古希腊可能越来越远了，但是却为歌剧的产生提供了许多组成部分。

在16世纪末，佛罗伦萨知识分子阶层中的3个作曲家尝试过这种“音乐戏剧”的表演形式，其中之一是埃米里奥·德·卡瓦里埃利，他本人就是一位真正的知识分子；其他的两人都是歌手，一位是雅各布·佩里，另一位是朱利奥·卡契尼。卡瓦里埃利于1600年演出了他的《灵魂与躯体的表演》，这是一部在很大程度上因袭传统的作品，是旧式的宗教神秘剧与幕间剧的手法相结合的产物。然而，佩里和卡契尼则走得更远，作为歌手，他们两人之间存在着激烈的竞争，而这种竞争的程度又因为不同的艺术观点而变得更为紧张。佩里是一位戏剧型的歌手，而卡契尼则更关心美声唱法的抒情艺术。佩里曾经于1597年写出了田园剧《达芙尼》，可惜它的音乐已经无从查考。这两位作曲家同时为宫廷诗人奥塔维奥·里努契尼根据奥菲欧的故事撰写的诗歌《优丽迪西》谱曲，佩里的作品在1600年玛丽亚·德·美迪奇与法国国王亨利四世的结婚大典上演出，而卡契尼的全部作品则到了两年之后才听到。这两部歌剧都包含了传统的成分：诗歌中的田园背景，田园

剧所特有的大团圆的结局，对于合唱和歌曲的运用，等等。但是，新的成分也是非常鲜明：简单而结构精妙的情节，在大的场面时使用一小组器乐演奏，歌唱时始终有羽管键琴或琉特琴之类的和声乐器作为伴奏。两部作品也存在着基本的差异，佩里有一种富于想象力的和声感觉，并且趋向于终止旋律的线条而适应戏剧性的动作。卡契尼则满足于准确地阐明内容，同时写出一些吸引人的、如歌一般的段落。这些最早的歌剧确实非常呆滞和枯燥，但是，当这些作品到了那些老练的歌手和演员手中，面对着那些对于剧情的每一个细节都能够投入的观众时，就没有理由可以怀疑它们的影响力了。

蒙特威尔第的《奥菲欧》于1607年在曼图亚上演，这首作品的突出之处在于它利用了早期佛罗伦萨歌剧的特点，并且也吸收了幕间剧中场面华丽的成分。由亚历山德罗·斯特里其奥创作的脚本运用了《优丽迪西》故事的线索，同样采取了幸福的结局，然而这部歌剧却由于其宏大的场面和氛围以及人物的个性化而显得更加丰富多彩。蒙特威尔第使用了幕间剧所惯用的大管弦乐队，以烘托情绪。他还使用了舞蹈及剧场舞台的各种机关，来创造出深受那些尊贵的观众和赞助人喜爱的富丽堂皇的场景。他还从佛罗伦萨学到了宣叙调的手法，尽管作为一位牧歌作者的经验使他的风格中有一种意味深长的和声表现方法，不协和音与半音阶是其中的组成部分。他最特殊的天赋是对戏剧组织的感觉。《奥菲欧》可以说是仍然保留在舞台上的最早的歌剧，这是由于它的艺术价值，而不仅仅是历史价值。

蒙特威尔第的作品最早演出时的观众可能是经过选择的贵族和知识分子，而到了他的第二部歌剧《阿里亚娜》于1608年上演时，他所面对的一群高贵的观众是从意大利北方的不同地区汇集到曼图亚的。这部歌剧除了那段著名的“阿里亚娜的悲歌”以外，

乐谱已经完全轶失，但是从文字记载来看，它似乎也跟随着《奥菲欧》的艺术趋向。很明显，它向人类的情感世界迈进了一步，而不再是完全的神仙王国，阿里亚娜的悲歌清楚地表现了蒙特威尔第对于他自己妻子的死亡的悲痛之情；而观众当中的妇人们也似乎辨认出了这个角色，为她的悲惨命运而洒下了一掬热泪。

尽管《阿里亚娜》毫无疑问地体现出歌剧的潜力，但是这种艺术形式在当时还没有被更多的人所了解，远没有成为一种普遍的现象。作为它的最著名的实践者，蒙特威尔第理应收到许多创作的委托，但是他更多的时候是被要求写作一些幕间剧或芭蕾音乐，在此后的 20 年内仅有一次创作歌剧的机会。这次委托于 1627 年来自曼图亚，其结果就是《装疯卖傻的利科丽》。它的乐谱也已轶失，但是从记载可以判断，这时的蒙特威尔第已经将歌剧当成了一种真正的人类戏剧，音乐揭示了人物心理的突然变化，表演者必须具有不可忽视的舞台技巧。

在这个时期，歌剧能够取得持续发展的惟一的城市是罗马，枢机主教巴尔贝里尼的宫廷中拥有一个巨大的剧场，而他对于奢华的娱乐从来不惜血本。这时歌剧主题的选择余地变得越来越宽泛，田园剧间歇性地持续出现，而神秘性的因素逐渐减少，出现了世俗化的倾向，如多米尼科·马佐齐于 1626 年创作的《阿多尼斯的锁链》。同时还存在着对于宗教主题的偏好，以一些圣徒的生平作为故事的基础。在音乐上，这些作品是保守与前卫因素的综合体。

1636 年，音乐家贝内迪托·费拉里和弗朗切斯科·马内利因为害怕在行将就木的教皇乌尔班八世死后可能引发的麻烦，离开了罗马，定居于有着更稳固的社会生活秩序的威尼斯。在随后的一年中，他们决定在这里演出歌剧。但是威尼斯显然缺少对于这项活动的赞助人，所以当他们不得不转而寻找新的经济来源时，他们想到了普通的大众。于是，世界上第一座公共的歌剧演出场所

圣卡西亚诺剧院于1637年开张，观众既可以采取在整个演出季中租用一个包厢的形式，也可以购买其中的某一场演出的入场券。在这种情况下，剧院的观众所代表的社会阶层就比过去广阔得多，而此时的剧院就必须为它的这些公共赞助人提供娱乐。最吸引人的方式很快就找到了，这就是炫耀技巧的歌唱与奇特情景的结合。前者造就了一种新的艺术家类型——“明星”，其中主要是阉人歌手和女性歌手；后者则产生了对于剧场设计师和机械师的要求。

这样的形势使歌剧的形式已经远远地离开了当初佛罗伦萨的知识分子们的设想。蒙特威尔第作为威尼斯的一位具有歌剧经验的作曲家，从一开始就卷入了这项活动，他的《阿里亚娜》重新上演，但是他又写下了许多新作品，其中的两首流传至今，这就是1640年的《尤利西斯回乡记》和1642年的《波佩亚的加冕》。从这些作品中可以发现，佛罗伦萨歌剧中的质朴和单纯已经让位于多样化。这两部歌剧都展示了强烈的戏剧本能和组织故事的能力，它们当中也包含着与剧情毫无联系的内容，比如主人公之外的喜剧角色和寓言人物。在音乐上，它们也同样是丰富多彩的，如歌曲、二重唱以及在宣叙调之间偶尔出现的器乐段落。宣叙调仍然用于最具戏剧性的场景和情感的表现。合唱队偶有使用，管弦乐队规模较小。蒙特威尔第的主要目的是以展现人类的苦难情景而打动观众，他那些没有什么真正价值的喜剧情节则起着丰富感情的作用。

在17世纪40年代，歌剧获得了巨大的成功，许多剧院相继开业，其中一些规模较小，缺少制造大场面的余地，而另外一些则宏大而装备豪华。不同的口味和发展趋势也产生了寻找新的作曲家的要求。蒙特威尔第的传统由他的弟子卡瓦利所继承，他在1639年到1673年之间写下了32部歌剧，这些作品被不同的剧院所采用，因而在细节上也产生了不同的结果，但是他在总体上坚

持剧中人物的感情必须清楚地表达出来，特别是当他们被置于极端的境地中的时候，这种情感便更能产生感人至深的效果，比如1644年问世的《奥尔明多》中的监狱场景后来几乎成为脚本创作的一种老生常谈。在卡瓦利的歌剧中，故事的叙述和情感的表现主要还是由宣叙调来承担,但是一种短小的咏叹调已经开始出现，在整部歌剧中包含着许多这样的咏叹调，但是它们并不占据主导地位。

与此完全相反的是切斯蒂的创作，他对于通俗和富于旋律的作品有着特殊的兴趣，1649年创作的《奥龙蒂亚》在奥地利上演，使他赢得了写作大规模歌剧的委约，其中最著名的一部是1668年为皇帝莱奥波德一世与西班牙的玛格丽特的婚礼而作的《金苹果》，这部歌剧需要24次更换布景，演出持续8个小时，48名独唱者外加一个芭蕾舞团和一个大型管弦乐队参加演出。《金苹果》创下了节日歌剧的时尚，特别是在维也纳，这种时尚一直延续到18世纪。为听不懂意大利语的观众写作，自然就要求作品首先要有美妙动人的旋律；在切斯蒂的影响下，旋律优美的咏叹调成为许多作曲家最关心的内容，这些最初在威尼斯获得成功的作曲家后来都服务于德国和奥地利的宫廷里，他们全都将主要的情感表现转移到咏叹调中,并且充分发挥了器乐在咏叹调中的烘托作用。

到17世纪结束时，歌剧在意大利已经十分普及，罗马和那不勒斯也拥有了类似于威尼斯的剧院，但是更为华丽；而威尼斯的剧院在每个演出季上演的剧目比任何地方都多，在1699年，这座城市已经拥有11个专门演出歌剧的剧院。“明星”的体制已经建立起来，公众对于漂亮的高音技巧、特别是来自于阉人歌手的演唱存在着特殊的偏爱。为了满足观众的口味，咏叹调变得越来越长，并且允许歌唱家在演出中对旋律任意修饰。当时的歌手在唱完咏叹调后可以离开舞台，于是剧中开始有了为合唱和乐队写作

的机会。此时的咏叹调已经可以涵盖各种不同的心境和不同的音乐风格，而管弦乐队也发挥了更为重要的作用，无论在序曲中还是在为歌手提供伴奏时都显示出了强大的表现力。

无数的意大利作曲家使用这种方式写作，他们当中最重要的人物有弗朗切斯科·加斯帕里尼、安东尼奥·洛蒂、维瓦尔第，以及更为重要的亨德尔。虽然亨德尔并非意大利人，而且他作为歌剧作曲家的主要活动时间是18世纪的二三十年代，但是他的音乐趣味却是在20年前就在意大利形成的。这种趣味可以从他对脚本的不同选择上表现出来，他的大多数歌剧都取材于历史题材，如《朱利奥·凯撒》，他也采用神话主题写作，如《阿尔辛纳》，他还从法国古典悲剧中选取情节，如《罗德林达》，甚至还偶尔写作过喜剧，如《塞尔斯》。在音乐上，他的宣叙调运用转调或管弦乐手法来揭示情绪的每一次波折，尽管为了适应英国人的口味他缩短了宣叙调的长度。咏叹调采用通常的三段体形式，但是风格上更为丰富多彩。这时的歌剧已经远远不再是“穿戏装的音乐会”，显示出了极多的戏剧能量。

在法国，几乎就在歌剧从佛罗伦萨诞生的同时，这里的知识分子圈子里也酝酿着同样的想法。但是，强大的戏剧传统，特别是宫廷中对于芭蕾舞的特殊爱好，意味着一种自始至终演唱的戏剧概念要到很晚的时候才会出现。在17世纪中期，有了许多将歌剧介绍到这里的尝试。但是，此时的法国人对于其中的舞台机关布景、芭蕾场面甚至动物表演有着更浓厚的兴趣。卡瓦利在1660年专门为法国人写作了一部歌剧，但是因为舞台机关未能如期安装完毕只得推迟到两年之后才能上演。演出获得了热烈的评价，但是这些好评只是针对其中的芭蕾表演和舞台布景而言，相反卡瓦利的音乐却从来没有引起人们的任何注意。1671年，罗贝尔·康贝尔创作了第一部法语歌剧《波莫内》，他的音乐只留传下来一些

片断，但是非常清楚的是，他的音调是法国化的，而在使用地方语言方面他也领先于意大利歌剧。此后吕利抓住了机会，他建立起现今的巴黎歌剧院的前身皇家音乐学会，专门演出歌唱的戏剧。1672 年，他演出了第一部田园剧，随后一年的春天，他用抒情悲剧的形式创作了《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》，此后他每年都有一部新歌剧问世。吕利出生于佛罗伦萨，但是他离开家乡太早了，以致于对威尼斯流行的歌剧形式几乎一无所知。因此，他才能够以老式的观念与法国古典戏剧的趣味相结合，创造出一种完全不同于意大利风格的歌剧。强调戏剧性，插入芭蕾场面，并且更多地运用合唱和器乐，而咏叹调也更加歌曲化，宣叙调则富于法语的韵味。

此后，拉莫成为法国歌剧创作的主要人物。1733 年，他发表了第一部抒情悲剧《希波吕托斯与阿丽西》，它的大获成功使他在此后 20 年左右的时间里用不同的方式写作了大量音乐戏剧作品。在形式上，拉莫的歌剧仍然建立在吕利的基础上，以宣叙调和短小的咏叹调为基本手法，其中穿插炫耀声乐技巧的小咏叹调、合唱和管弦乐段落。拉莫的歌剧生涯结束于 18 世纪 50 年代，他的最后一部歌剧虽然写于 1764 年，但是未能得到演出。此后，抒情悲剧的形式又一次受到了意大利风格的挑战。

相比较而言，英国受到意大利歌剧影响的时间较晚，在 17 世纪，这里的宫廷中盛行的是对白与芭蕾舞相互交插并行存在的假面剧。受到意大利和法国歌剧风格双重影响的普塞尔创作的作品在一定程度上添补了英国歌剧史上这一时期的空白。而在 18 世纪上半叶以乞丐歌剧为代表的一批民谣风格的戏剧作品，在相当长的一段时间里广受英国平民大众的欢迎。

意大利歌剧中越来越多的非戏剧因素已经影响了这种艺术的品质，从某种意义上看，明星般的歌唱家完全主宰了 18 世纪初期

的意大利歌剧，他们的作用甚至超越了一切。到了 1725 年，一些有识之士对这种趋势表示出了认真的担忧，这其中就包括两位宫廷诗人、脚本作者泽诺和梅斯塔西奥。他们再次强调在歌剧中戏剧因素的重要性，提出故事中的喜剧成分和次要的情节应当去除，同时应当表现与爱情相对立的东西。虽然当时有许多意大利作曲家都在试图改变这种状况，也写出了一些有价值的作品，但是真正对于歌剧的改革起到重要作用的是格鲁克，他于 1762 年写出了《奥菲欧与优丽迪西》，一反当时的惯例，强调音乐必须与戏剧内容紧密结合，反对卖弄声乐技巧的咏叹调，而突出富于真情实感的旋律，同时也充分发挥器乐的表现功能。这种纯朴的形式与内容为格鲁克带来了很大的成功。

德国歌唱剧也属于喜歌剧的一种，它起源于 18 世纪初期，在莫扎特的《后宫诱逃》和《魔笛》中达到了一个高潮。在 19 世纪初，当音乐从古典主义向浪漫主义过渡时，贝多芬率先在歌剧创作上反映了这种转变，他创作的《费德里奥》是浪漫主义歌剧的先导，其中所蕴含的强烈的戏剧冲突和优美动人的音乐都为此后歌剧的发展指出了方向。在他之后，充分显示出德国浪漫歌剧特点的是威伯，他的《魔弹射手》等作品标志着浪漫歌剧的一个高峰。

19 世纪的上半叶，意大利的歌剧舞台基本上被 3 位杰出的人物所统治，他们是罗西尼、唐尼采蒂和贝利尼。他们的创作中既有丰富的旋律，又有伤感的情节，另外还有喜剧的内容。此后，意大利歌剧的另一个高潮出现在比他们稍晚的威尔第的成熟时期，他的《弄臣》、《茶花女》、《游吟诗人》等作品富于浓郁的浪漫激情，而他晚年创作的《阿依达》、《奥塞罗》和《福斯塔夫》等作品则更具有强烈的戏剧力量，同时，他比在此之前的任何一位意大利歌剧作曲家都更重视器乐的作用。

场面宏大、气势磅礴的大歌剧在19世纪占据了法国的舞台，并且成为时尚，其代表人物是梅耶贝尔。而在此之后，古诺、马斯涅和托玛等人的创作则更具有抒情、细腻的特征。比才的著名歌剧《卡门》虽然是按照喜歌剧的方式写成，但是其中浓烈的悲剧气氛和异国情调以及优美的旋律都使它成为直至今日仍然在全世界盛演不衰的剧目。

瓦格纳是歌剧史上的一个极其特殊的人物。他早期的作品具有浪漫主义大歌剧的味道，但是他逐渐不满足于旧有的歌剧创作模式，尤其对于那种一味强调音乐的优美而忽略戏剧内涵的作法深恶痛绝。在以后的创作中，他逐渐发展出一种独特的手法，按照自己的美学思想创立了自己的歌剧学说，他的《特里斯坦与伊索尔德》描写了爱情与死亡的特殊关系，表现了宿命论的观点和悲观的生命哲学，而《尼伯龙的指环》则堪称音乐史上少有的宏篇巨制。瓦格纳对于他的歌剧的演出方式有着特殊的要求，在他晚年所创建的拜洛伊特节日剧院中，他甚至以自己的艺术表现的需要来设计剧院，并且专门为这座剧院而创作了《帕西法尔》。在生前，他曾经禁止这部作品在拜洛伊特节日剧院以外的地方演出。

意大利的歌剧舞台在19世纪末出现了真实主义的流派，这个流派的作品往往以生活在社会底层的小人物为主人公，这种日常生活题材的作品一反过去歌剧以王公贵族和神仙鬼怪为描写对象的传统，强调戏剧冲突和夸张的情绪。其代表作曲家是玛斯卡尼、列昂卡瓦洛和普契尼。

19世纪下半叶，正是欧洲各国民族运动风起云涌的时期。这个时期俄罗斯、捷克、波兰等国家的民族音乐的形成实际上就是其民族歌剧生长和发展的过程。俄罗斯民族歌剧的奠基人是格林卡，随后在达尔戈梅斯基、包罗丁、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫的一系列作品中得以发展，并体现出鲜明的俄罗斯风格。柴

科夫斯基的歌剧则具有浓郁的抒情气息，同时也存在着巨大的戏剧力量。而捷克的斯美塔那、德沃夏克、雅纳切克和波兰的莫纽什科等人都为自己本民族的歌剧的诞生和发展做出了卓越的贡献。

进入20世纪之后，如同音乐创作中出现了形形色色风格流派一样，歌剧的写作也呈现着丰富多彩的局面。在这个世纪里，歌剧的表演艺术已经达到了一个十分突出的时代。科学技术的进步，人类文明的发展，都不可避免地给歌剧表演带来了影响，舞台技术手段的不断革新、声乐演唱的科学化、各国各地区之间音乐交流的频繁，都从不同的方面使歌剧表演真正成为具有震撼人心效果的综合性艺术。同时，歌剧业的从业人员不断增加，其领域范围的不断扩大，也使这一行业出现了前所未有的繁荣景象。

伦敦科文特花园皇家歌剧院

（Royal Opera House，Covent Garden）

座落于伦敦弓箭大街的这座建筑物是英国皇家歌剧院的所在地。

在这里，第一座剧院由约翰·里奇所建立，他持有一封最早由查尔斯二世写给威廉·达韦南特的授权书，特准持信人有权“在我们的城市伦敦或威斯敏斯特或它的郊区”建立一座剧院。在此之前，里奇已经建立过一座非常成功的林肯酒店田野剧院，为了将第二座剧院建成，他选择了从贝德福德公爵手中租来了科文特花园的一处作为剧院的地址。这里曾经是威斯敏斯特的一个天主教堂修道院的花园，在修道院被取消时，亨利八世将它赐给了贝德福德的祖先鲁塞尔家族。正是由于这个缘故，现在的歌剧院中仍旧有一个被称作“贝德福德包厢”的私人包厢，它从来不向公众售票，并且在弗洛尔大街的后台入口旁有一个自成一体的私人入口。1732年12月7日，里奇营建的这座皇家剧院开张志禧，之所以能有皇家的头衔只是因为他的所有者持有一封皇家的许可证书而已。开业当天演出的是康格里夫的戏剧《世界的方式》，不久之后还演出了《乞丐的歌剧》。显然，这个剧院并不是一个专门

演出歌剧的场所，但是当时许多著名的演员都曾经在这里献艺，而使这个剧院名声大振。1734 年到 1737 年间是这个剧院歌剧活动最为重要的一个时期，这也是与国王剧院分手后的亨德尔与这个剧院最初合作的阶段。亨德尔为科文特花园剧院写下了《阿尔辛那》、《阿塔兰塔》、《阿尔米尼奥》等歌剧。也正是在他的《弥赛亚》于 1743 年在科文特花园上演的前后，亨德尔开始了他的清唱剧创作时期，在 1736 年到 1757 年之间，他的 16 部非歌剧类的作品都是在这里首次上演。

在 18 世纪末，科文特花园是伦敦演出英国轻歌剧的主要场所之一，阿尔恩一生中最大的成就《阿尔塔克瑟克西斯》就是 1762 年在这里上演。在 1740 年到 1761 年间，博伊斯的许多歌剧都是在这里首次制作，威廉·西尔德的带有道白的 36 部作品也是在这里首次演出，此外还有其他作者的大量类似的作品。1789 年国王剧院被焚毁以后，它的剧团在随后的两年转移到科文特花园演出。

1808 年 9 月 19 日，科文特花园剧院在一片大火中化为灰烬，在此基础之上的第二座剧院在随后一年的 9 月 18 日重新启用，前后间隔几乎整整一年。剧院开张之后便发生了著名的票价骚乱，公众采取了示威的方式来抗议票价的上涨，他们坚信这种涨价是剧院为了付给外国歌唱家过高的出场费而造成的。当时，剧院的经营者曾经请来了也许是歌剧史上出场费最为昂贵的女高音卡塔兰尼，让她在一系列音乐会中演唱。在开场的《马克白斯》的演出中，舞台上的所有声音都被此起彼伏的嘘声、尖叫声、呻吟声、抗议声、叫骂声所淹没。在这样的抗议活动持续了两个月之后，票价才回落到原先的水平。

在 1810 年到 1824 年间，亨利主教是这座剧院的音乐指导，他负责对于莫扎特、罗西尼和其他作曲家的作品重新改写的繁重工作。1825 年，剧院经理坎布尔向威伯发出邀请，希望他来担任这

座剧院的音乐指导并且专门为伦敦写作一部歌剧。结果在1826年4月12日，《奥伯龙》在它的作者的亲自指挥下首次在这里公演。但是威伯的身体已经十分虚弱，在访问伦敦时他拒绝了音乐指导的工作，并且在这次演出后不久便与世长辞。此后重要的歌剧事件包括1833年布恩指导下的演出季；威伯的《优利安特》在英国的首次上演；1834年格丽希在《安娜·波莱娜》最后一幕的演出，这也是这位杰出的意大利女中音在科文特花园的第一次出场；以及令人难以忘怀的1835年夏天的演出季，其中西班牙女中音玛丽布兰演出了《梦游女》和《费德里奥》。随后在这里出现的是艺术上空前成功但是经济上却陷入窘境的几个演出季，从1839年到1842年，女高音阿德莱德·坎布尔在《诺尔玛》和其他一些作品的演出中获得了强烈的反响。1842年来访的一个德国歌剧院和1845年来访的布鲁塞尔皇家剧院都获得了成功，后者的演出剧目包括《威廉·退尔》、《胡格诺教徒》和《波蒂契的哑女》。

由于伦敦女王陛下剧院所发生的经理与演员之间的冲突，这家剧院的音乐指导科斯塔率领一批主要歌手以及作曲家、评论家和出版商等各色人等建立起一个与之对立的歌剧团，他们租用了科文特花园，由建筑师阿尔巴诺对剧院的结构大做改动，使这个剧院变成了传统的意大利风格的歌剧院，于是，它的名称也正式成为科文特花园皇家意大利歌剧院。1847年4月6日，改建后的科文特花园重新揭幕，由科斯塔指挥演出了罗西尼的《赛米拉米德》，主要演员中包括格丽希、阿尔伯妮、塔戈里亚菲柯和坦布里尼等。

1851年，弗里德里克·盖伊开始掌管剧院，他是一位茶业和酒业商人的儿子，一直对这座剧院有着近似于怪癖般的兴趣，曾经为演员更衣室提供油彩、肥皂和蜡烛之类的物品。新的管理者争取到了维多利亚女王的支持。在1847年到1856年之间，剧院

在英国首次演出了《弄臣》、《游吟诗人》、《预言家》和《本韦努托·切利尼》等歌剧。1856年3月5日夜，一场大火再次将剧院化为废墟。两年以后，第三座剧院开始启用，这也是今天人们所见到的这座建筑。新剧院的设计者爱德华·巴里的父亲设计过议会大厦，兄弟是钟楼大桥的建筑师，与前两任设计师不同，巴里并没有采用南北朝向，而是采用了东西朝向。在过去的剧院周围的空地上，又建设起一座弗洛尔大厅，专门用于音乐会演出。

自从1858年建成之后，剧院的外观经历了很大的改变，不断被扩建和改建，但是装饰色彩上始终以深红色和金色为主，画像上的维多利亚女王一直俯瞰着舞台前的拱门，环绕着剧院的一簇簇灯光由天使所支撑。1858年5月15日，一个星期六，科文特花园剧院以格丽希和意大利男高音马里奥主演的《胡格诺教徒》揭开了新的一幕。然而这场持续到星期天凌晨的演出并没有真正结束，当剧情进行到倒数第二幕时，大幕突然落下，乐队演奏起《上帝保佑女王》。然而，女王在这一天并没有出现。

盖伊在剧院的执政时期一直延续到1877年，随后是他的儿子恩斯特继任，直到1884年。这一时期剧院的舞台是由两位杰出的女高音所把持的，她们是阿德丽娜·帕蒂和艾玛·阿尔巴妮。长期占据伦敦首席女高音位置近四分之一世纪的格丽希已经于1861年退休，那恰好是帕蒂首次登台的一年，她们两人曾经在这年同台演出了《唐璜》，由格丽希扮演安娜，帕蒂扮演泽丽娜。帕蒂在科文特花园演唱过30多个角色，其中包括在伦敦第一次演出的《阿依达》。她还坚持演出由那些早已被忘却的作曲家如坎帕纳、波尼亚托夫斯基、科恩和勒内普沃之流专门为她写作的二流甚至三流作品。盖伊时代首次在伦敦搬上舞台的还有《非洲女》、《迪诺拉》、《唐·卡洛斯》、《哈姆雷特》、《罗恩格林》和《唐豪瑟》等，其中最后的两部瓦格纳的歌剧是用意大利语演唱，由阿尔巴妮分

别扮演艾尔莎和伊丽莎白。

从1858年到1864年，派恩-哈里森歌剧团在每年冬天向盖伊租用科文特花园作为演出场所。在皇家英国歌剧院的名义下，他们演出了巴尔夫、贝内迪克特、洛德和华莱士等人的新歌剧，期间也演出一些非常流行的法国和意大利歌剧的英语新版本。1868年，歌剧演出经纪人梅普尔森在科文特花园开始了他最初的演出季，当女王陛下剧院于1867年被烧毁后，他与盖伊进行了艰难的合作，在1869年和1870年举行了两次夏季演出季。梅普尔森与盖伊合作的结果便是《美迪亚》和全本的《安娜·波莱娜》在伦敦的首次上演，以及《费德里奥》、《奥伯龙》和《卢克莱契亚·波基亚》非常重要的重新上演。

到了1886年，演出的水准出现了剧烈的滑坡，于是也自然而然地影响了上座率。在1887年，伦敦的行政司法长官、业余的音乐爱好者、原科文特花园的一位舞台导演的儿子奥古斯塔斯·哈里斯为庆祝维多利亚女王的登基50周年，在德鲁里·雷恩剧院举行了一个实验性的意大利歌剧演出季，获得了很大的成功，于是他被说服在随后的一年租用科文特花园。哈里斯的观点是：对于大歌剧，要么埋葬它，要么复活它。与盖伊一样，哈里斯也能得到皇家的支持，后来成为国王爱德华七世的查尔斯亲王和王妃经常光顾科文特花园，而伦敦全社会很快就追随了他们的榜样。

哈里斯在科文特花园的第一个演出季由于澳大利亚女高音梅尔芭的首演以及波兰男高音让·德·雷什凯和他的妹妹、女高音约瑟芬的巨大成功而引人注目。随后的8个夏天，这里推出了一系列由当时最优秀的歌唱家领衔的演出，都取得了不凡的成绩。1892年，马勒率领他的汉堡歌剧院在这里第一次演出了《尼伯龙的指环》。由于使用德语演唱德国歌剧，使用法语演唱法国歌剧，皇家意大利歌剧院这个名称被小心翼翼地换成了皇家歌剧院。哈

里斯死于1896年，从那时起到1924年，大歌剧理事会管理着这个歌剧院，其间更换过不同的经理和音乐指导。从1897年到1900年，莫里斯·格劳同时掌管着科文特花园和纽约大都会歌剧院；1901年到1904年，安德列·梅萨热集科文特花园和巴黎喜歌剧院的经理于一身，此后的3年里，他继续在此掌权，但是，3个人物逐渐成为这家皇家歌剧院的决策人：总经理内尔·福赛斯，德国指挥汉斯·里希特，英国指挥珀西·皮特。

皮特和里希特在这里设计了一个宏伟的用英语演出歌剧的计划，他们以1908年由里希特指挥上演的《尼伯龙的指环》为起点，随后的所有演出在艺术上、音乐上和经济上都获得了极大的成功。然而高高在上的理事会反对用英语演唱歌剧的作法，于是皮特与里希特的计划惨遭腰斩。如果这两位指挥的计划能够继续实施，那么英国在1914年以前就可以有它常设的民族歌剧院了。从1910年到1914年的几年无疑是歌剧的辉煌年代，卡鲁索、意大利女高音泰特拉齐尼、捷克女高音德斯廷和意大利男高音马丁内利在伦敦举行了他们的首演，《托斯卡》、《蝴蝶夫人》、《路易丝》、《佩利阿斯与梅丽桑德》、《西部女郎》和《帕西法尔》等众多的作品都第一次在英国演出。

1910年，托马斯·比彻姆在一系列春天和秋天的演出季中向伦敦的观众介绍了理查·施特劳斯的重要歌剧，此外还有较少演出的诸如戴留斯的《罗米欧与朱丽叶的村庄》、阿尔伯特的《蒂尔弗兰德》和埃塞尔·史密斯的《破坏者》等。比彻姆还在1911年第一次把佳季列夫的芭蕾舞带到了科文特花园。在第一次世界大战中，这座剧院遭到关闭，被政府用来作为一间仓库。1919年，在战争年代中已经建立起自己的歌剧团、并且与他的父亲一道成为包括歌剧院在内的全部科文特花园财产拥有者的比彻姆在这里开始了新的演出季。到1920年夏天的演出季结束时，他陷入了极大

的经济危机中，只得变卖财产。他的歌剧团归入了英国民族歌剧院，从1922年到1924年在冬天和夏天的演出季中占据着科文特花园。在这些年中，理事会死灰复燃，决定开设一个旧式的国际演出季，拒绝英国民族歌剧院使用这座剧院，从而再一次将建立一个永久性的民族歌剧院的希望化为泡影。

从1924年到1931年，布鲁诺·瓦尔特使这里的德国歌剧的演出出现了蓬勃的局面，一些德国著名歌唱家相继出现在科文特花园，相比之下，意大利歌剧的演出则冷落了许多。但是，在1929年到1931年之间，罗萨·庞塞尔、罗塞塔·潘帕尼尼、吉里、佩尔蒂莱、斯塔比莱和平萨等意大利歌剧明星还是在这里留下了许多值得记忆的表演。这些年中的夏天的演出季通常持续8个星期，科文特花园在其余的时间则被用来当作舞厅。

1932年夏天，由于经济大萧条的影响，科文特花园似乎不会再有歌剧的任何演出，然而比彻姆却在别人的说服下来这里指挥了4个星期的瓦格纳歌剧演出季。从第二年开始到1939年，比彻姆一直是这里的领导者。这些年正是西班牙女中音孔奇塔·苏佩维亚的罗西尼时代，奥地利男高音理查德·陶伯、德国女高音蒂娜·莱姆尼茨、艾尔娜·伯格和平萨的莫扎特时代，以及柯尔斯坦·弗拉格施塔德、杰曼·鲁宾、柯尔斯廷·图尔堡、梅尔西奥、鲁道尔夫·博克尔曼和路德维希·威伯的瓦格纳的时代。除了比彻姆以外，富特文格勒、莱纳和魏因加特纳也常在这里指挥。从1936年开始，比彻姆的星期天音乐会也在这座剧院里举行。英国歌剧团体还在这里举行短期的秋天和冬天的演出季，1936年，在理查·施特劳斯指挥下的德累斯顿国家歌剧院在这里演出了他的《阿里阿德涅在纳克索斯》。

在第二次世界大战中，科文特花园又成为一座舞厅。战后，将科文特花园重新建成歌剧和芭蕾演出的中心成为一批仁人志士的

心愿，于是，一个庞大的基金会成立起来。为重建歌剧院，奥地利人卡尔·兰克尔被任命为音乐指导，他曾经是勋伯格和威伯恩的学生，做过克伦佩勒在柏林歌剧院的助手，也曾在格拉兹歌剧院和布拉格的德国歌剧院担任指挥。兰克尔的任期在1951年结束，此后相继担任音乐指导的包括库贝利克、索尔蒂和柯林·戴维斯，而在没有音乐指导的时间里，巴比罗里、克莱伯、肯培和朱利尼等人都在改善这里的音乐演出水准上扮演了重要的角色。在1945年到1975年之间，这里上演了将近4000部歌剧，演出的方式也有所变化，形成了采用原文演唱的惯例。同时，科文特花园还大力推荐英国作曲家的歌剧作品，布里顿和蒂佩特等人的多部歌剧都是在这里首次被搬上舞台。1988年以后，海廷克担任了音乐指导之职。

现在，科文特花园是皇家歌剧院和皇家芭蕾舞团共有的大本营。

维也纳国家歌剧院

（Vienna Staatsoper）

维也纳国家歌剧院的前身宫廷歌剧院从很久以来就一直是这座城市音乐生活的中心，它最初创办于凯恩特纳脱剧院，这座古老的剧院位于现今的国家歌剧院建筑的后面。这是当年从属于宫廷的两座剧院之一，另外的一个就是曾经举办过莫扎特的《后宫诱逃》、《费加罗的婚礼》和《女人心》等一系列歌剧的首演的伯格剧院。哈布斯堡王朝通过将剧院出租给不同的演出经纪人并向他们提供补贴的方式来解决了凯恩特纳脱剧院复杂的经营问题，这些经纪人大都来自于意大利，他们自然乐于承担这项利用别人的资金来演出自己本国歌剧的事情，更何况当时社会上的音乐趣味已经完全被意大利歌剧所垄断。贝多芬的《费德里奥》在1814年的上演获得成功以后，一些德国歌剧偶尔得以制作演出，如1821年上演的威伯的《魔弹射手》。此后的1823年，意大利的经纪人还曾经委托威伯创作了《优利安特》。然而从总体上来说，维也纳对于意大利的作品和歌唱家的特殊兴趣一直延续到19世纪末。

1854年，卡尔·埃克特成为宫廷歌剧院的第一位常任指挥，

并且在3年之后被任命为经理，这是担任此项职务的首位音乐家。在随后的许多年中，这种将音乐指导与经理这两项职务集于一人之身的作法成为惯例，直到对马勒的任命和理查·施特劳斯与弗朗茨·沙尔克共同担任此项职责之后才告终结。埃克特分别于1858年和1859年相继把瓦格纳的《罗恩格林》和《唐豪瑟》引入宫廷歌剧院。在他之后，指挥家海因里希·埃瑟尔于1860年在维也纳制作了《漂泊的荷兰人》。此后出任常任指挥的是意大利人马泰奥·萨尔维，然而他的任期实际上成为空白，因为此时一座新歌剧院的建设已经列入日程，这项计划也是将维也纳重新建成一座现代化城市的整体规划中一个重要的组成部分。

这座新文艺复兴风格的维也纳歌剧院于1861年开工，1869年完成全部施工，历时近8年。歌剧院的两位建筑师是奥古斯特·冯·西卡尔茨堡和爱德华·范·德·努尔，但是由于施工期漫长，他们两人都没有亲眼看到歌剧院的落成便撒手人寰，令人颇感世间无常。新歌剧院富丽堂皇的建筑结构反映了哈布斯堡王朝的奢糜之风，此时，皇家已经完全从对意大利和普鲁士的战争失败中恢复了元气。新歌剧院在1869年5月25日隆重揭幕，舞台上演的是用德语演唱的莫扎特的《唐璜》，其中由著名歌唱家贝克扮演男主人公，路易斯·达斯特曼扮演安娜，汉斯·罗基坦斯基扮演莱波雷洛。歌唱院的新任经理是弗朗茨·冯·西格尔施泰特，在他的指导下，歌剧院的班底从凯恩特纳脱剧院向新址的迁移工作平稳而顺利地进行。1870年开始在歌剧院任职的约翰·赫贝克是一位出色的指挥和制作人，在此之前，他曾经第一次将《纽伦堡名歌手》搬上维也纳的舞台。他任期中的头3年是一个极其辉煌的时期，制作了给人印象极深的《漂泊的荷兰人》和《黎恩济》。然而在1873年维也纳的股票市场危机之后，他面对的是经常空空如也的歌剧院观众席和不断上升的财政亏空。此后担任歌剧院经

理的是弗朗茨·尧纳，他虽然并非音乐家，但是却以经营有方而颇有声望。他在歌剧院的第一次重量级出击是1875年制作的《卡门》，就在这场引起轰动的演出前的几个月，这部作品刚刚在巴黎的首演中遭到惨败，并使遭此沉重打击的比才精神颓靡，在郁郁寡欢中告别人世。尧纳还将威尔第请到维也纳来指挥他的《阿依达》和《安魂曲》的演出，并且将指挥瓦格纳作品的专家汉斯·里希特任命为首席指挥，以表示他对于瓦格纳的友好态度。在瓦格纳的赞同下，他从拜洛伊特借来了一些最杰出的歌唱家，其中包括女高音阿梅莉·马特纳和男低音埃米尔·斯卡里亚。尧纳还从瓦格纳手中得到了《尼伯龙的指环》的完整演出权，于1879年5月在维也纳将其全部演出。然而在此之后，尧纳的运气发生了根本性的变化，声望一落千丈，于第二年离开了歌剧院。

最长时间占据维也纳歌剧院经理位置的是威廉·雅恩，他在1881年到1897年之间的16年里一直把持着这里。他是一位特别擅长于意大利和法国歌剧的指挥，而在此阶段里希特则在德国歌剧方面占据优势。他们两人的相互补充以及哈布斯堡王朝在80年代的兴旺发达使维也纳歌剧院成为当时欧洲最强盛的音乐团体：威尔第和瓦格纳的歌剧经常上演，玛斯卡尼在1891年前来亲自指挥了《乡村骑士》，1892年上演了马斯涅的《曼侬》并举行了《维特》的世界首演，1896年和1897年相继演出了斯美塔纳的《被出卖的新嫁娘》和《里布舍》，而1894年10月演出的《蝙蝠》则是这家歌剧院第一次上演轻歌剧。雅恩有一种敏感的嗅觉，能够在许多德国和奥地利的地方歌剧院中发现有才华的歌唱家，并且将他们罗致门下，如玛丽·雷纳德、恩斯特·范·戴克、比安卡·比安奇和安东尼·施莱格尔等，他们尤其擅长于法国和意大利歌剧。

雅恩任期的后一半时间里，正是维也纳的文化艺术出现了空

前繁荣的一个时期，从1890年前后直到第一次世界大战爆发，维也纳在此期间经历了前所未有的思想和艺术的极大的发展，无论音乐、文学、绘画、建筑还是哲学、心理学等各个领域都产生了一系列伟大的人物，这种情况在欧洲近代历史上也是不多见的。

这正是马勒成为维也纳歌剧院指挥的年代。在繁荣的人文环境下，马勒也理所当然地超越了他的前任们所取得的一切成果，使之成为欧洲最优秀的歌剧院。在瓦格纳的作品中，马勒避开了甚至连里希特也不得不遵循的某种既定的方式，使演出显示出新意。他以一种最忠实的风格指挥了莫扎特最伟大的5部歌剧，在宣叙调时使用钢琴作为伴奏，后来还改为使用羽管键琴。30余部当代作品出现在舞台上，如列昂卡瓦洛的歌剧，普契尼的《艺术家的生涯》、《蝴蝶夫人》、圣-桑的《参孙与达丽拉》、比才的《德谢米雷》、理查·施特劳斯的《火荒》，夏庞蒂埃的《路易丝》和柴科夫斯基的《叶夫根尼·奥涅金》，以及沃尔夫和普菲茨纳等人的作品。同时，他还在一位有才华的舞台设计者阿尔弗雷德·罗勒的协助下，对于诸如《费德里奥》和《特里斯坦与伊索尔德》这样的作品进行了全新的制作，在舞台的空间、色彩和灯光等方面给人以新的感受。马勒还聘请年轻的指挥家布鲁诺·瓦尔特和弗朗兹·沙尔克作为助手，并且以一批第一流的歌唱家构成了歌剧院的强大演员阵容，其中有女高音安娜·米尔登堡、塞尔玛·库尔兹、玛丽·古特海尔-肖德、男高音莱奥·斯莱扎克、埃里克·施梅兹和男中音理查德·迈尔。由于在这个时期，指挥仍然负责着全面的制作工作，所以他还经常对于演员进行舞台表演方面的训练。马勒还摒弃了雇用喝彩者的陋习，并且树立了迟到者不得入场的新规矩。为了达到对于艺术的真实和完美的追求，他要求所有的艺术家必须像他本人那样全心全意地投入，然而此举所产生的近乎粗暴的工作方式也为他树立了许多敌人。这些，与当时歌

剧院内外的反犹太主义情绪相结合，最终导致他黯然辞职，远走他乡。不过在最后，马勒已经深切地感到，当他在10年的时间里将维也纳歌剧院提升到前所未有的高度后，他的任务已经完成了。

1908年，魏因加特纳接替了马勒的空缺。在指挥和经理两项职责相比之下，他显然更适合于前者。在这个时期，维也纳第一次听到了理查·施特劳斯的《厄勒克特拉》，他也制作了柏辽兹的《本韦努托·切利尼》，同时还将约翰·施特劳斯的《吉卜赛男爵》纳入了歌剧院的曲目，并指挥了这部轻歌剧。他还坚持指挥的名字必须与那些歌唱明星一同出现在宣传海报上，以向公众提示指挥家对于一部歌剧的演出的重要性。魏因加特纳主持3年之后离去，随后是汉斯·格雷戈尔出任经理，他虽然不是音乐家，但却是一位敏捷的商人。在他领导期间歌剧院建立了自己的制景车间。格雷戈尔向维也纳介绍了《玫瑰骑士》、《彼得鲁什卡》、《帕西法尔》和第二版的《阿里阿德涅在纳克索斯》，并且力排众议在1918年10月上演了《莎乐美》，在此之前，这部歌剧一直被宫廷歌剧院所禁演。格雷戈尔还是一位十分称职的制作人，他先后在1911年和1913年制作了《佩利阿斯与梅丽桑德》和《西部女郎》。他所网罗的演出阵容中有捷克女高音玛丽亚·耶里察、德国女高音洛特·莱赫曼、英国男高音阿尔弗雷德·皮卡弗、奥地利男中音艾米尔·希珀和汉斯·杜汉等。

第一次世界大战结束后，奥地利沦为一个小共和国，在最初的日子里遭受着经济不景气所带来的艰难时日。然而，维也纳的文化生活却如同战前一样活跃，特别是由宫廷歌剧院所重新命名的维也纳国家歌剧院在理查·施特劳斯和弗朗兹·沙尔克的共同领导下进入了艺术水准上的又一个巅峰时期。如同马勒时期一样，创造的活力给这座歌剧院带来了新的能量和光彩，在通常的曲目之外，一系列新作品出现在舞台上，如施特劳斯的《没有影子的

女人》以及普契尼的三联独幕歌剧《修女安杰丽卡》、《詹尼·斯基基》和《外套》等。由于越来越多的艺术见解上的差异和个人的原因，施特劳斯于1924年辞去职务，只留下沙尔克一人独自支撑局面。

虽然沙尔克堪称为一流水准的音乐家，但是他也是一位不折不扣的传统主义者，对于在一个由纳税人所供养的歌剧院中演出某些现代的和实验性的作品深表反感。尽管如此，沙尔克还是与现代歌剧作品保持着某种联系，演出过斯特拉文斯基的《俄底普斯王》和拉威尔的《儿童与巫师》等剧目。在沙尔克领导下，这里还进行了一场拯救威尔第那些不为人所知的歌剧作品的活动，其中包括在1926年以奥地利诗人弗朗兹·韦费尔的新脚本重新演出的《命运之力》。1927年，在纪念贝多芬逝世100周年之际，人们看到了精妙绝伦的《费德里奥》和《玫瑰骑士》的新版演出。沙尔克同样拥有一个豪华的演员阵容，卡鲁索和理查德·陶伯等人也经常应邀在这里出演。

1929年，维也纳国家歌剧院曾经试图以富特文格勒来接替离任的沙尔克，却未能成功。管理者只好退而求其次，在施特劳斯的极力推荐下，选择了克莱门斯·克劳斯。在他的5年任期中，维也纳人听到了伯格的《沃采克》和施特劳斯的《阿拉贝拉》，同时，他还在才华横溢的制作人洛塔·瓦勒斯坦的协助下继续使威尔第的一系列作品复活，如《马克白斯》、《唐·卡洛斯》和《西蒙·博卡内格拉》等。为适应大众欣赏口味的变化，歌剧院还开始经常制作一些古典的维也纳轻歌剧，如霍伊贝格尔的《歌剧舞会》、苏佩的《薄伽丘》和米洛克的《乞丐学生》等。雷哈尔的野心也在他的近似于歌剧的作品《朱迪塔》于1934年1月上演时得到了实现，4年以后，他的真正的轻歌剧《微笑之国》在这里上演。

纳粹在1933年1月攫取了德国的国家权力之后，也逐渐给维

也纳的音乐生活蒙上了阴影。1934 年 12 月，克劳斯突然辞去了在维也纳国家歌剧院的职务，转而去柏林供职。维也纳人将此举视作无耻的背叛，因为克劳斯在离去时还带走了一大批杰出的歌唱家。随后魏因加特纳短期在此执棒，一年后歌剧院的大权又转移到非音乐家出身的艾尔文·克伯尔身上。克伯尔聘布鲁诺·瓦尔特为他的音乐顾问，从而在《德谢米雷》、《卡门》和《达利波尔》等辉煌的新制作中为这座歌剧院带来了新的生命。运用克劳斯时期建起的旋转舞台，瓦尔特还制作了雷斯皮基和韦恩伯格的新歌剧。

1938 年 3 月以后，维也纳歌剧院也和任何一个其他公共机构一样而全面纳粹化了，新的种族法影响着它的每一个部门，也包括它的管弦乐团。在 3 位常任指挥威廉·洛伊布纳、莱奥波德·路德维希和鲁道尔夫·莫拉尔特之外，许多客席指挥也与歌剧院保持着密切的关系，如富特文格勒、克纳佩兹布施和居伊等。也许是深深地了解维也纳歌剧院对于这座城市的特殊意义，纳粹当局免除了它的所有艺术家服兵役的义务，从而也在实际上认可了它的特殊地位。在这个时期里，歌剧院举行过一系列纪念性的音乐节，如 1941 年的莫扎特音乐节、1943 年的威尔第音乐节、1944 年的施特劳斯音乐节和普菲茨纳音乐节。由奥尔夫和埃格为代表的年轻一代德国和奥地利作曲家的作品逐渐出现在演出剧目中。为了减轻人们对战乱的恐惧，粉饰太平盛世，一大批轻歌剧被陆续搬上了舞台，雷哈尔成了最受欢迎的作曲家，他的《风流寡妇》甚至深得希特勒的喜爱。卡尔·伯姆在 1943 年被任命为歌剧院的指挥，使这里再度置于一流音乐家的领导之下。这一阶段的主要歌唱家包括女高音伊姆加尔德·泽弗里德、塞娜·尤里纳克、希尔德·古登、玛丽亚·塞伯塔利、伊丽莎白·施瓦尔茨柯夫、克里斯特尔·戈尔茨和男高音彼得·克莱恩等。由于实施“全体战

时动员”，维也纳歌剧院在1944年秋天演出了全部《尼伯龙的指环》后被关闭。1945年3月12日，距离战争结束还有一个月的时候，歌剧院在空袭中被炮弹直接击中，其建筑整体除了正面、凉廊和楼梯以外全部被摧毁。

战争结束后最初的10年是维也纳国家歌剧院获得巨大发展的时期，尽管由于歌剧院的建筑被毁，它的演出不得不移至较小的维也纳剧院和民族剧院中进行。维也纳式的莫扎特风格在全世界范围内都非常著名，其代表人物是指挥家约瑟夫·克里普斯、卡尔·伯姆，制作人奥斯卡·弗里茨·舒以及一大批优秀的歌唱家。与大多数外国剧目一样，莫扎特的意大利歌剧也是用德语演唱的。

在环城路上重建的歌剧院由建筑师埃里希·波尔滕斯坦负责，成为新的经理的伯姆指挥了1955年11月5日歌剧院重新开张的演出，剧目是《费德里奥》。第二年，他指挥了维也纳歌剧院罕见的世界首演之一，那是弗朗克·马尔廷的一部歌剧的演出。但是由于在其他地方过多的指挥活动而影响了维也纳的演出，他受到很多责难，不得不在这一年辞职。随后是卡拉扬入主维也纳国家歌剧院，在随后的6年中独立支撑局面。这期间，一大批20世纪的歌剧得以上演。从1962年起，卡拉扬启用了助理经理，以使自己有更多的时间投入到纯粹的艺术活动中。他独立制作了《特里斯坦与伊索尔德》、《唐豪瑟》和《没有影子的女人》等许多剧目，创立了使用原文演唱作品的规矩，并且指挥了许多非凡的演出，其中有《尼伯龙的指环》、蒙特威尔第的《波佩亚的加冕》以及威尔第和普契尼的作品。1963年，卡拉扬指派埃贡·希尔伯特为助理，但是在随后的一年中，卡拉扬因为个人的原因而辞职。为了弥补因卡拉扬的离去而造成的损失，希尔伯特相继请来了第一流的制作人，如晚年的维兰德·瓦格纳在这里制作了令人难以忘怀的《罗恩格林》、《莎乐美》和《厄勒克特拉》。在卡拉扬和希尔

伯特时期，许多具有世界影响的歌唱家也为维也纳歌剧院增光添彩，如南非女高音咪咪·柯策、美国女高音莉昂婷·普赖斯、瑞典女高音比尔吉特·尼尔森、奥地利女高音莱奥尼·赖萨内克、德国女高音贡杜拉·雅诺维茨、奥地利女高音露齐亚·波普、美国男高音詹姆斯·金、德国男高音弗里茨·翁德里希和奥地利男中音埃伯哈德·韦希特尔等。

维也纳国家歌剧院庞大的财政预算全部由奥地利政府所承担，然而它在全世界的地位和影响证明这项支出的确是物有所值。演出的高质量在很大程度上取决于由维也纳爱乐乐团成员组成的管弦乐团。歌剧院的保留剧目中包括 45 到 50 部标准的歌剧作品，每个演出季还推出 5 到 8 部新制作的作品。

米兰斯卡拉剧院

(Teatro alla Scala)

座落于早已荒废的斯卡拉圣玛丽亚教堂旁的斯卡拉剧院由朱塞佩·皮耶尔马里尼设计，1778年完工。尽管“斯卡拉”这个词汇在意大利语中是梯子或楼梯的意思，但是无论教堂还是剧院都显然与梯子没有什么太多的联系。剧院开张那天，演出的是萨里耶利专门为这一盛事而作的一部歌剧，观众当中有奥地利的费迪南德大公及其妻子等名流显贵。

斯卡拉剧院很快就成为米兰的社会、文化和政治集会的名副其实的中心，也成为意大利最主要的歌剧院，几乎所有杰出的意大利作曲家都曾经有歌剧作品在这里首次上演。1812年，罗西尼的《试金石》的成功为意大利歌剧开创了一个新的纪元，同时也使他与唐尼采蒂和贝利尼一同成为一个相当长的时期主宰着意大利歌剧进程的人物。从那时起，米兰的音乐史实际上成了一部歌剧的发展史，其中最显赫的中心就是斯卡拉剧院。正是在那个时候，莫扎特的一系列歌剧在这里上演。许多重要的歌剧在斯卡拉首演，从而建立起这个剧院的崇高声望，其中罗西尼的作品在1812年到1820年占据着统治地位，包括1813年的《奥雷里亚诺

在帕尔米亚》、1914 年的《土耳其人在意大利》、1817 年的《鹊贼》和 1819 年的《比安卡和费尔南多》。梅耶贝尔和梅尔卡丹特的作品也在这里受到欢迎。此外还有唐尼采蒂 1833 年的《卢克莱齐亚·波基亚》等作品，以及对于剧院来说十分重要的贝利尼的 3 次巨大成功：1827 年的《海盗》，正是这部作品开始了作曲家与著名的歌剧脚本作者罗马尼之间的富有成果的合作；1829 年的《外国女人》和 1831 年的《诺尔玛》。

在 19 世纪 30 年代，斯卡拉已经是欧洲领先的歌剧院之一，在这 10 年中，一共有 40 部作品在这里举行了首演，这在今天几乎是不可想象的。1839 年，威尔第的第一部歌剧《奥贝托》在这里上演，马上引起了注意，它的出版权被里科尔迪购得，而剧院经理巴尔托洛米奥·梅雷利随即又向年轻的作曲家订购 3 部歌剧。其中的第一部《一日王朝》在 1840 年首演时遭到惨重的失败，作曲家随后将其撤回；然而 1842 年的《纳布科》和 1843 年的《伦巴底人》都取得了巨大的成功。实际上，《伦巴底人》反映了当时民众对于国家统一的要求，它的爱国主义精神的合唱经常在剧院中引发情绪激昂的示威活动。此后威尔第与斯卡拉之间始终存在密切而又错综复杂的联系，在相当长的一段时间里，他几乎没有任何一部作品首先在这里与公众见面，直到 1887 年的《奥赛罗》之前，他的歌剧都是在其他地方举行其首次演出的。他的《命运之力》、《假面舞会》和《阿依达》在这里上演时，遭到了观众的嘘声和尖叫，米兰的道貌岸然的评论家也七嘴八舌指责他不懂得如何为歌手写作旋律以及模仿瓦格纳。1874 年，威尔第为曼佐尼所写的《安魂曲》是在圣马可教堂首演的几天之后才在斯卡拉演出。他的最后两部歌剧才回到斯卡拉举行首演，这就是《奥塞罗》和 1893 年的《福斯塔夫》。在 19 世纪下半叶，其他许多意大利作曲家的歌剧在斯卡拉搬上舞台，其中有彼得雷拉、法西奥、马

尔切蒂、博依托、彭奇埃利和卡塔拉尼等许多人的创作。外国作曲家的作品也得以上演，瓦格纳的歌剧在经历了最初的失败后也受到了狂热的欢迎。

在整个19世纪当中，在斯卡拉出场的是意大利最出色的歌唱家，同时也有杰出的指挥家在这里登台，比如从1859年到1869年任职的阿尔贝托·马祖卡多、1871年到1891年任职的法西奥和1898年到1903年任职的托斯卡尼尼。亚历山德罗·桑奎里科于1817年到1832年在这里担任主要的舞台设计者和制景者，除了为罗西尼的正歌剧和莫扎特、贝利尼、唐尼采蒂、梅耶贝尔的歌剧建立起新的设计标准以外，他还影响了整个19世纪直至20世纪的舞台设计风格。19世纪下半叶米兰最主要的制景者卡洛·费拉里奥曾经同时为斯卡拉以及其他剧院工作，他使设计风格回到了现实主义之中。

在19世纪中，斯卡拉剧院经历了多次改建和修整，其中最重要的是1807年对舞台的扩大、1838年对建筑整体的修复和1857年拆除了妨碍视觉效果的高大房屋。1860年这里安装了煤气灯，而在1883年则改装了电灯，从而使演出的视觉效果更为突出。这里每年的演出季分为4个：从狂欢节到大斋期，这个时期最初主要是为正歌剧而设计；秋季，春季，另外就是上演喜歌剧的夏季。

进入20世纪以后，斯卡拉剧院继续扩大着它的声望，除了演出普契尼、弗朗切蒂、列昂卡瓦洛和乔尔达诺等人的标准歌剧作品外，还首次在意大利制作了许多外国歌剧，比如1900年上演了柴科夫斯基的《叶夫根尼·奥涅金》，在1906年、1908年和1911年分别上演了理查·施特劳斯的《莎乐美》、《厄勒克特拉》和《玫瑰骑士》，在1908年上演了德彪西的《佩利阿斯与梅丽桑德》，在1909年上演了穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》，在1934年上演了法亚的《短暂的一生》。第二次世界大战之后，斯卡拉成为

一些重要作品的首演场所，如在1955年第一次以舞台形式演出了米约的《大卫》，1957年首演了普朗克的《修士》和皮采蒂的《教堂里的谋杀》，1962年首次以舞台形式演出了法亚的康塔塔《亚特兰蒂达》。与此同时期也有许多作品在斯卡拉举行了意大利范围内的首演，如1947年演出了布里顿的《彼得·格兰姆斯》和普罗科菲耶夫的《三个桔子的爱情》，1956年演出了沃尔顿的《特洛伊鲁斯与克莱西达》，1958年演出了雅纳切克的《狡猾的小狐狸》。

1920年，斯卡拉剧院成为一个自治的艺术机构，托斯卡尼尼被任命为艺术指导，并在随后出现的"伟大的托斯卡尼尼时期"里以有目共睹的精采演出而为剧院建立起新的威望。他重新组建了百人的管弦乐团和120人的合唱团，使其长时间处于最佳的合作状态。在舞台和剧场重建时，他率领庞大的斯卡拉剧院演出团在意大利巡回演出，并远征美国和加拿大。托斯卡尼尼时代以斯卡拉在1929年对维也纳和柏林的访问而达到了艺术水准的最高点。他最终的挂冠而去是各种原因促成的，其中也不乏政治因素。1943年，斯卡拉剧院的建筑在空袭轰炸中严重受损，战后，它成为米兰最早得以重建的建筑物之一。重建的工作完全按照原有的设计进行，1948年5月11日，剧院重新开放，揭幕仪式是托斯卡尼尼指挥的一场音乐会，曲目中有罗西尼、威尔第、博依托和普契尼等意大利代表性作曲家的作品。1955年，在斯卡拉剧院的建筑旁边建起了一座斯卡拉小剧院，这是一个专门以演出早期歌剧和小规模的当代作品为主的剧院，开业当天演出的是西玛罗萨的《秘密婚姻》。

巴黎歌剧院
(Paris Opera)

在历史上,巴黎最主要的这个歌剧院的名称经历过多次变化,从而在一个侧面记录了历次政治事件的结果。其中最重要的名称包括1791年以后的“歌剧剧院”,1794年以后的“艺术剧院”,1804年以后的“帝国音乐学会”和1814年以后的“皇家音乐学会”等。

在1790年后的10年之间,巴黎歌剧院在大部分时间里归巴黎市政府管辖,但是拿破仑逐渐将其领导权窃取到自己的手中。1802年,他开始掌握新作品上演的生杀大权,能够决定是否投资于一部新歌剧的制作,而他的内政部长也拥有强大的否决权。在1807年的改革中,拿破仑试图恢复歌剧院在过去的年代中曾经充当过的角色,使其成为这个国家的一个专门的“陈列品”。他在选择演出剧目方面向歌剧院施加了很大的影响,并且于1811年强迫其他较小的剧院向这个歌剧院缴付资金款项。在这个阶段,歌剧院的管弦乐团扩大到70人,其中拥有一大批出色的独奏家,从而使这个乐团的演出一直保持着很高的水平,享有盛名。然而,法国戏剧演唱风格常常遭到谴责,意大利唱法的影响逐渐显露,特别是通过罗西尼的歌剧而表现出来。此时的巴黎歌剧院拥有许多

著名的男女歌唱家。

从 18 世纪末到 19 世纪初期，由巴黎歌剧院首演的重要作品包括斯蓬蒂尼的《圣洁的天使》和《费尔南德·科尔特斯》以及克罗伊策的《阿贝尔》。早期的歌剧经常得到重新登台的机会，比如格鲁克的《奥菲欧》和《阿尔采斯特》以及拉莫的《乡村预言者》。一些著名的歌剧从其他地方引进，如 1793 年演出了莫扎特的《费加罗的婚礼》，1801 年演出了《魔笛》，1805 年演出了《唐璜》，所有的这 3 部歌剧在演出时都被肢解得残缺不全。罗西尼的歌剧是在 1826 年首次出现的，这一年演出了《科林斯之围》，第二年他的《埃及的摩西》也在这里上演，但是都是采用了由早期作品所修订的版本。巴黎人所领略到的罗西尼真正本来面目的歌剧是 1828 年演出的《威廉·退尔》和《奥莱伯爵》，后一部作品与奥伯那部 1827 年上演的煽动革命的《波蒂契的哑女》一同建立起法国大歌剧的风格，这种风格在路易-菲利普当政时期成为时尚。它几乎总是以历史事实或经过演变的事件为基础，通常就发生在某次革命运动中，大人物的出场，华丽的服饰，极其真实的布景和变幻莫测的舞台装置是这种风格最显著的特征。在韦龙于 1831 年到 1835 年担任歌剧院指导期间，这种风格直接影响了梅耶贝尔的《恶魔罗伯特》，而它的脚本作者欧仁·斯克里布则成为专门提供这类令人毛骨耸然的奇景的一位专家，比如 1833 年上演的奥伯的《古斯塔夫三世》和 1835 年上演的阿列维的《犹太女》都是在他的脚本基础上创作的。很难对于 1824 年到 1847 年间在巴黎歌剧院担任首席设计师的西塞里做出过高的评价，他的设计完全符合于大歌剧的意图和要求，因而也就竭尽了奢华之能事。在 1826 年梅耶贝尔的《胡格诺教徒》上演之后，这种方式的大歌剧尽管数量仍然很多，但是质量却不可避免地走上了下坡路。

随后相继出任经理的是杜邦夏尔和皮耶，他们两人的任期由

于发生过以下的一系列事件而被载入歌剧院的历史：1838年柏辽兹的《本韦努托·切利尼》的上演所遭受的悲剧性的失败；1840年唐尼采蒂接受委托而创作的《嬖人》的上演；1841年法语版的《魔弹射手》的上演，这个版本的宣叙调由柏辽兹创作。

此后便是很长一段相对平淡无奇的年代。在罗克普兰、克罗尼耶和鲁瓦耶执掌歌剧院的时期里乏善足陈，梅耶贝尔作为大歌剧代表人物的地位在《预言家》于1849年上演后得到了进一步的巩固，他甚至对于早期的威尔第都产生了强大的影响力，在威尔第受巴黎歌剧院的委托所创作的第一部法国歌剧《西西里晚祷》中体现得十分充分。这部歌剧于1855年举行了首演。古诺的早期作品也存在着梅耶贝尔的影子，他的歌剧《萨福》和《无情的修女》分别于1851年和1854年在巴黎歌剧院首演，却都没有获得成功，开了一个不吉祥的引子。1861年3月13日，强行加入了芭蕾舞片断的巴黎歌剧院版本的《唐豪瑟》上演。梅耶贝尔的声望甚至在他1864年死后还有进一步的提高，比如1865年上演的《非洲女》以及威尔第接受委托而创作的第二部歌剧《唐·卡洛斯》中弥漫着的梅耶贝尔的影响。古诺的《浮士德》于1859年在抒情剧院上演时并没有获得良好的反响，然而10年之后，它的巴黎歌剧院演出版却很快建立起自己在经典剧目中的地位。

在这段时间里，芭蕾舞至少与歌剧一样受到欢迎，芭蕾表演经常出现在歌剧的进行中，就像《唐豪瑟》演出时的情形一样。

1873年10月29日，巴黎歌剧院的建筑在一场大火中被毁。当新的歌剧院于1875年1月5日建成并启用时，人们发现它是当时世界上最大也最为豪华的一座歌剧院。从19世纪末到20世纪初，巴黎歌剧院中发生的最引人注目的事情大概莫过于瓦格纳的一部部作品被相继搬上舞台，1891年演出了《罗恩格林》，1893年演出了《莱茵的黄金》和《女武神》，1897年演出了《纽伦堡名歌

手》，1902年演出了《齐格弗里德》，1908年演出了《神界的黄昏》，1911年演出了《帕西法尔》。理查·施特劳斯的《莎乐美》在1910年便得以上演，但是《玫瑰骑士》却等到了1927年，在它的德累斯顿首演的16年之后，而《厄勒克特拉》直到1933年才在这里演出。一些芭蕾舞剧也在巴黎歌剧院举行了首演，但是，这个时候却很少有法国歌剧出现在巴黎歌剧院，演出本国歌剧的角色被抒情歌剧院所取代。

在两次世界大战之间，古诺和马斯涅的歌剧经常占据着巴黎歌剧院的舞台，演出一直保持着相当高的水准。二三十年代人们总能在这里听到女高音尼农·瓦兰、男高音乔治·蒂尔和女高音玛乔里·劳伦斯等著名歌唱家的声音。德国占领巴黎期间，普菲茨纳的《帕勒斯特里纳》于1942年在这里上演，成为战争时期最重要的新制作。战争结束后，巴黎歌剧院度过了一段艰难时光，当维也纳、纽约和伦敦的歌剧院在50年代已经能够以新一代的第一流歌唱家来制作代表其水平的歌剧的时候，巴黎歌剧院的歌手却处于一种根本无法与之竞争的地步，尽管在这里上演的歌剧全部都是用法语演唱的。直到1971年罗尔夫·里伯曼成为巴黎歌剧院的管理者之后，这种情况才有所改观，巴黎歌剧院出现了慢慢地浮出海面的趋势。虽然法国歌唱家仍然无法与其他地区的歌唱家相提并论，但是外国歌唱家开始在巴黎歌剧院扮演重要角色，以提高其声乐水平，比如来自瑞典的著名男高音尼古拉·盖达就与巴黎歌剧院在相当长的时期里保持着密切的合作关系。1972年以后，对白的形式首次被巴黎歌剧院所接受。

里伯曼时期于1980年结束。此后，巴黎歌剧院虽然仍然偶尔出现动人的制作，但是也有着失去自己个性的倾向。

柏林国家歌剧院

(Staatsoper Berlin)

弗里德里克二世在1740年继位后不久，便委托建筑师克诺贝尔斯多夫为他建立一个新的歌剧院。就在这一年，刚刚接受任命的宫廷乐长格劳恩被派往意大利挑选歌手，并前往法国寻觅舞蹈演员。1742年12月7日，新落成的歌剧院以格劳恩的新作《凯撒与克莱奥帕特拉》的演出拉开了帷幕。在随后的几年中，这里的歌剧演出季从11月延伸到第二年3月，每星期演出2次，并且在特殊的日子里加演。一般来说，相同的剧目很少会重复4次以上，每个演出季还会上演2部新作品，通常这样的机会都被格劳恩一人包揽了。在演出中，格劳恩边弹羽管键琴，边指挥由35位演奏员组成的乐队。在一般情况下，观众仅限于王室成员和他们的客人，但是在弗里德里克二世的命令下，所有的军官必须出席，而着装适宜的平民也可以参加。由于弗里德里克对于哈瑟的意大利式的歌剧的偏爱，格劳恩便按照这种样式来写作他自己的作品。在19年的时间里，共有29部格劳恩的作品被搬上舞台，同时自然也有许多哈瑟的作品得以上演。这时的宫廷歌剧院虽然已经任命了管理人员，但是国王本人显然对于这里上演的作品握有生杀大权，

他仔细审查宫廷中所有的歌剧制作，选择脚本，指导服装及布景的设计，甚至为某些演出的作品写咏叹调，比如他曾经为格劳恩的《柯里奥兰》写作音乐片段，还曾经为格劳恩的另一部歌剧写作法文的剧本，再由宫廷中的诗人翻译成意大利文。当时，柏林的这个歌剧院被认为是德国最好的剧院之一，有着一段极其漫长的辉煌时期，直到19世纪晚期才被其他歌剧院所超越。

当时，这个歌剧院网罗了一批极为出色的歌唱家，使演出具有相当高的水准。在1756年开始的“七年战争”期间，歌剧院被关闭，剧院的演员也被遣散，其间，格劳恩也在1759年与世长辞。战争之后，歌剧院于1764年12月20日重新开幕，巴赫的学生阿格里科拉被任命为新的宫廷作曲家，然而在很长的时间里，只有阿格里科拉的一部歌剧的演出才使歌剧院恢复了往日的辉煌，并且重新燃起了人们对于意大利歌剧的兴趣。最早的德国女高音格特鲁德·伊丽莎白·玛拉于1771年的出现和1775年赖夏特被任命为宫廷乐长，都在很大程度上重建了歌剧院的声望。

随着公众和宫廷中对于德国歌剧的兴趣不断增加，意大利歌剧逐渐失去了往日独占舞台的地位，也势必影响到宫廷歌剧院中的艺术趣味。在1788年再次重新开张以后，赖夏特受到了威廉二世国王的重视，国王委托他专门为宫廷创作了一些作品。1789年，迪特斯多夫的一部清唱剧演出时，平民第一次可以购票进入宫廷歌剧院；同一年，这位作曲家的一部最著名的歌剧《布雷诺》在这里举行了极其成功的首演。尽管赖夏特在创作上一直以格劳恩和哈瑟为榜样，但是他的作品中的意大利倾向明显减少，更接近于在当时的民族剧院中上演的德国歌剧的风格，其中一个显而易见的原因是他在这期间也为民族剧院写作。1789年，在赖夏特外出期间，意大利人费利斯·亚历桑德里被任命为第二乐长。两年后由于一场争论导致赖夏特离开了柏林宫廷歌剧院。1793年，亚

历桑德里被更有才能的文琴佐·里基尼所取代，然而，无论是里基尼的意大利歌剧还是格鲁克著名的《阿尔采斯特》在1796年的上演，都无法激起人们对于正歌剧的逐渐下降的兴趣。1797年国王去世之后，宫廷歌剧院再度关门。虽然两年后赖夏特重返柏林，而意大利歌剧如昙花一现般再度活跃，但是大量泛滥的演出却再也没有达到以前的水平。

在1806年到1807年的法国占领期间，宫廷歌剧院悄然无声地度过了两年，直到1807年，它与民族剧院合并，但是在演出内容方面仍然各有侧重，民族剧院以德国歌剧为主，而宫廷歌剧院以意大利风格为主，更多地反映着国王的意愿和口味。此后，两个剧院在演出剧目上的对立也在公众当中引发了欣赏趣味上的争论，宫廷歌剧院无可置疑地得到了来自于王公贵族的支持，而民族剧院上演的德国歌剧则受到了富有的市民阶层的欢迎。

1843年8月18日，一场无情的大火将宫廷歌剧院化为灰烬。第二年12月7日，新落成的歌剧院以演出梅耶贝尔的《北方之星》而重新开幕，其中来自瑞典的著名女高音珍妮·林德首次在柏林登台亮相。新建的歌剧院增加了煤气照明设备，舞台和观众席都有所扩大。

在19世纪末和20世纪初期，尽管仅有少量重要的新歌剧在这里上演，但是柏林宫廷歌剧院的表演水平却达到了最高点。特别是在19世纪最后的10年中，歌剧院拥有3位杰出的指挥家：魏因加特纳、穆克和祖赫。1898年魏因加特纳离开宫廷歌剧院之后，理查·施特劳斯成为新的音乐总监，他为歌剧院的演出曲目中增加了新的内容。然而在1900年，国王威廉二世拒绝了施特劳斯的《火荒》的首演，因为他认为施特劳斯并非那个时代最重要的作曲家。此举导致了从此之后施特劳斯从不允许他的任何一部歌剧在这个城市举行首次公演。《火荒》在这里的演出是在1901年，而

《莎乐美》则是在1906年。从1903年开始，宫廷在歌剧院的管理方面扮演了非常活跃的角色，如同最初在弗里德里克二世时期一样，威廉二世对于选择剧目和舞台设计同样有着浓厚的兴趣。尽管这种管理方式使演出的艺术质量不可避免地受到损害，但是舞台的装饰却一直显示出奢华和富丽的一面。

在第一次世界大战中，宫廷歌剧院仍然继续进行歌剧的演出，但是在演出数量上有所减少。在普鲁士王朝成为历史的时候，宫廷歌剧院也走到了终点，1919年11月，它被置于德国文化部的管理之下，改名为国家歌剧院，并且任命了新的总监马克斯·冯·希林斯。希林斯成功地将歌剧院从以前的代表贵族情调转移到反映德国新的民主思想上，在保留原有的经典剧目的同时，把重点放在演出诸如布索尼、普菲茨纳和施雷克等当代作曲家的作品上。在1871年德国统一前，柏林歌剧院是普鲁士最好的歌剧院，此后则成为整个国家最好的歌剧院，而在第一次世界大战结束后，它进入了欧洲最好的歌剧院的行列中。在1850年到1918年的时期中，这里仅举行过3部歌剧的世界首演，而从1919年到1932年，却首演了12部新歌剧，其中有米约的《克里斯托夫·哥伦布》等。在此期间，柏林国家歌剧院的演出剧目不断增加，已经明显超越了所有的歌剧院，比如在1926年到1927年的演出季中，一共有66部不同的作品被搬上舞台。在希林斯于1925年11月辞职的一个月之后，国家歌剧院举行了《沃采克》的世界首演，演出之前，指挥家克莱伯曾经对其进行了100多次排练。尽管这部歌剧的上演引发了激烈的争论，但是还是持续演出了23场，从而表明了柏林这座城市对于现代音乐的支持。1927年11月19日，经历了一年修整和改建的柏林国家歌剧院重新与观众见面，在新的总监海因兹·蒂特延的领导下，歌剧院的演出重点是德国作品，特别是瓦格纳的歌剧在这里常常有精采的制作，甚至在某些时候超过了

拜洛伊特的演出水准。这个阶段歌剧院的指挥包括克伦佩勒、策姆林斯基和茨维格。

从1933年到1945年，尽管国家歌剧院试图为所有的柏林市民服务，但是它却一直受到政府的严格控制。穆索尔斯基和柴科夫斯基的作品进入了演出剧目，与此形成鲜明对照的是其他诸如伯格、兴德米特、克连内克、施雷克和斯特拉文斯基等作曲家的作品却遭到禁演。

1941年4月9日，柏林国家歌剧院被炸弹炸毁，当年的12月7日，富特文格勒指挥的《纽伦堡名歌手》在修葺一新的歌剧院隆重演出，以纪念这座歌剧院成立200周年。然而，1945年2月3日，歌剧院在炮火中再度遭到摧毁。

1945年6月，新的柏林国家歌剧院的演员阵容重新组建，并在9月8日举行了第一次演出，剧目是格鲁克的《奥菲欧与优丽迪西》。在随后的10年中，虽然歌剧院的演出场所转移到了别的剧院中，但是在索尔蒂和富特文格勒等客席指挥的领导下，演出质量却有所恢复，剧目也不断扩大，威尔第和瓦格纳的重要作品都已经被列入歌剧院的保留剧目之中。1955年9月4日，以克诺贝尔斯多夫的原有设计为基础重新建设的歌剧院落成，上演了由康维茨尼指挥的《纽伦堡名歌手》。从1949年以后，担任过柏林国家歌剧院指挥的包括凯尔贝特、路德维希、马塔齐克、施泰因和休特纳等。歌剧院的保留剧目达到50部以上，其中包括许多俄罗斯和捷克作曲家的歌剧作品，如德沃夏克的《水仙女》和肖斯塔科维奇的《姆钦斯克县的马克白夫人》等。

柏林德国歌剧院

(Deutsche Oper, Berlin)

在20世纪上半叶,对于柏林的歌剧活动起着积极作用的除了国家歌剧院之外,就要算德国歌剧院了。1912年11月12日,一个比国家歌剧院大得多的新剧院落成开张,这就是刚刚问世的柏林德国歌剧院。在揭幕演出中,上演了贝多芬的《费德里奥》。新歌剧院的首任经理乔治·哈特曼将其演出的作品维持在标准的剧目上,其中尤其以瓦格纳最为突出。1914年,这里举行了《帕西法尔》在拜洛伊特以外的第一次演出,比处在同一座城市中的国家歌剧院仅仅早了4天。1922年,哈特曼和3位常任指挥相继辞职离任,由莱奥·布莱希接任经理之职。

由于第一次世界大战期间所蒙受的巨大经济损失,德国歌剧院在战后一直陷于经营的危机状态之中,无法自拔,于是,柏林市政当局在1925年接管了这座歌剧院。在1925年到1929年之间,蒂特延成为这座歌剧院的经理,而布鲁诺·瓦尔特担任了首席指挥,这时,德国歌剧院的演出水准已经能够向国家歌剧院提出挑战了。虽然蒂特延于1929年加入了国家歌剧院,但在此后的两年里他仍在管理着德国歌剧院的事务,直到1931年由卡尔·埃

伯特接替了他的职务。在埃伯特任职期间，弗里茨·布施、弗里茨·斯蒂德里和保罗·布赖萨克出任指挥，而罗胡斯·吉泽、卡斯帕尔·内尔和威廉·赖因金等人则引入了新的舞台设计观念。尽管此时的表演剧目仍然以传统作品为主导，但是布劳恩费尔斯、施莱克尔和韦勒斯等人的许多歌剧相继被搬上舞台，同时这里也制作了魏尔等人的一些重要作品的世界首演。1933 年，歌剧院由德国纳粹政府所控制，直接置于戈贝尔的领导下。由于政治因素的干预，它再也没有能够取得先前那样的成就。

1933 年以后，歌唱家威廉·罗德担任了德国歌剧院的经理。在 30 年代末期，尽管歌剧院的舞台制作在纯粹的自然主义风格影响下显得较弱，但是在拥有阿图尔·罗特尔等出色的指挥家和一批优秀歌唱家的情况下，它在音乐的表演方面还是具有相当的实力，保持了很高的水平。在 1942 年歌剧院的建筑被炮弹炸毁以后，演出继续在其他场所进行。1948 年蒂特延回到德国歌剧院，继续制作瓦格纳的主要歌剧作品，同时也在演出剧目中引入了在过去的十几年中一直被排除在外的作曲家的作品，诸如布里顿、兴德米特、斯特拉文斯基、布拉赫、埃克和勋伯格等重要人物的名字都是在这段时间出现的。在随后的 15 年中，歌剧院的演出剧目从 8 部增加到 22 部不同的歌剧，其中的三分之一是现代作品，包括埃克和亨策等人的一些作品的世界性首演。

1961 年 9 月 24 日，在其原址上重建的柏林德国歌剧院落成，以莫扎特的《唐璜》而为新歌剧院揭幕的同时，也掀开了它的历史上新的一页。经理鲁道尔夫·泽尔纳将演员阵容扩大到 120 人，而在费伦茨·弗里恰依担任指挥期间，歌剧院的管弦乐团扩大到 140 人。约胡姆和伯姆经常以客席的身分指挥这里的歌剧演出，霍尔赖泽尔、阿尔布莱赫特和马泽尔都担任过首席指挥之职。

德国歌剧院的保留剧目在全世界范围内都是最大的，其中包

括 75 部以上的不同的作品，除了人们耳熟能详的经典歌剧以外，还有现代作曲家布莱赫和普菲茨纳的作品，甚至还演出过瓦伦蒂诺·费奥拉凡提这样的不知名的作曲家的歌剧。

柏林德国歌剧院的演出季几乎覆盖了全年，除了夏季从 7 月到 8 月的几个星期休整，其他时间里每个星期连续 7 个晚上都有不同剧目的演出。

巴伐利亚国家歌剧院
(Bavarian State Opera)

19世纪初，慕尼黑这座城市中有许多新的音乐机构建立起来，但是就在同一时期，公众的音乐趣味却出现了下降的趋势。1787年曾经出现的对于意大利歌剧的限制在1805年被取消了，于是，这种歌剧形式又开始逐渐主导了歌剧院的演出剧目。

由卡尔·冯·费舍尔设计的宫廷和国家剧院在1818年完成施工，然而一场大火又使它不得不重新建设，于1823年再度完工。当时，慕尼黑众多的歌剧院经常举行一些重要作品的首演，如这座城市中最古老的一座剧院在1811年首演了威伯的《阿布·哈桑》，第二年又首演了梅耶贝尔的第一部歌剧《叶夫塔的誓约》。这两位作曲家都在慕尼黑居住过一段时间，威伯还曾经希望在这里担任歌剧院的指挥之职，但是最后却未能如愿。弗朗兹·莱赫纳在19世纪30年代成为这座城市歌剧演出方面的一个重要角色，一方面他制止住了宫廷歌剧院演出水准的下滑之势，另一方面，他指挥了施波尔、罗尔青、玛施纳、古诺和威尔第的新作品的上演。尽管对于瓦格纳没有好感，但是莱赫纳还是指挥了他的《唐豪瑟》和《罗恩格林》在慕尼黑的第一次演出。1864年，瓦格纳本

人受路德维希二世的邀请来到慕尼黑，但是他改革这里的音乐剧院和建立瓦格纳节日剧院的设想都没有获得成功。瓦格纳用国王的金钱过着奢靡的生活，而他的狂热的支持者们又时常上演咄咄逼人的一幕，所有这一切导致了瓦格纳在到达这里 18 个月之后便不得不离去。虽然如此，路德维希二世仍然是瓦格纳本人和他的作品最主要的赞助人。在汉斯·冯·彪洛的指挥下，《特里斯坦与伊索尔德》于 1865 年上演，《纽伦堡名歌手》于 1868 年上演，都获得了极大的成功。不顾作曲家本人的意愿，在国王的命令下，《莱茵的黄金》和《女武神》分别于 1869 年和 1870 年由弗朗兹·维尔纳指挥首演。在赫尔曼·莱维于 1872 年被任命为宫廷乐长之后，慕尼黑就成为瓦格纳音乐戏剧表演的主要中心之一，这项传统直到今日仍然发挥着巨大的作用。

理查·施特劳斯的作品也是慕尼黑歌剧演出的主要内容之一。他的《火荒》和《随想曲》分别于 1938 年和 1942 年在慕尼黑举行首演。1943 年，国家剧院被炮火摧毁，巴伐利亚国家歌剧院只能在其他剧院中演出，直到 1963 年才回到重新建设后的国家剧院中。巴伐利亚歌剧院是德国声名最显赫的歌剧院之一，近几十年中，它的历任首席指挥有费迪南德·莱特纳、乔治·索尔蒂、费伦茨·弗里恰依、鲁道尔夫·肯培和约瑟夫·凯尔贝特等，从 1971 年起，由沃尔夫冈·萨瓦利施担当首席指挥。

巴伐利亚国家歌剧院的演出活动通常持续全年，在每年的夏季，它都要举行音乐节活动，专门演出它所擅长的施特劳斯、莫扎特和瓦格纳的歌剧。

拜洛伊特瓦格纳节日剧院

（Wagner Festival Theatre）

对于全世界数以万计的瓦格纳音乐迷来说，拜洛伊特，这座位于德国巴伐利亚州北部的小城，无疑就是他们心目中的“麦加圣地”。这不仅仅因为这里是理查德·瓦格纳的永久安眠之地，更重要的是，举世瞩目的瓦格纳歌剧节就在这里的节日剧院中举行。

每年一度，历时 5 个星期的拜洛伊特瓦格纳歌剧节不仅给拜洛伊特市政当局带来了巨大经济收益，而且使这座城市成为全世界音乐生活中的一颗璀璨的明珠。每到七八月间，仅有 7 万人口的拜洛伊特就沉浸在节日盛典般的气氛之中，来自世界各地的数万名宾客汇聚在这里，怀着朝圣般的心情，期待着每场演出的开始，无数人等候退票的场面更是屡见不鲜。

由理查德·瓦格纳所亲手创立的拜洛伊特歌剧节已经有 100 余年的历史。他本人有着一整套关于歌剧的创作和演出的理论，他的歌剧大都取材于传说和神话故事，往往需要宏大的舞台场面和宠大的演员阵容及乐队编制，这就对于演出场所提出了前所未有的要求，而传统的歌剧院显然难以提供这样广阔的空间。另外，过去的歌剧院中，观众席与舞台距离很近，很难造成瓦格纳歌剧所

要求的那种虚幻、缥缈的神仙世界。因此，瓦格纳一直都在幻想着有朝一日能够建立一个专门上演他的歌剧的永久性剧院。

瓦格纳的梦想在他58岁的时候终于有了实现的可能。1871年，他来到了拜洛伊特，这里原有的一座歌剧院中，拥有当时德国最大的一个舞台，这引起了他浓厚的兴趣。尽管后来他发现这个歌剧院完全不适合于他的歌剧，但是拜洛伊特这座小城却是个十分难得的理想地点：它位于德国的中央，交通便利；而四周环绕的森林和丘陵很适于营造一种欣赏瓦格纳歌剧所需要的氛围。

晚年的瓦格纳仰仗着巴伐利亚国王路德维希二世的浩荡皇恩，得到了拜洛伊特市政当局所提供的一块用于建立节日剧院和一块建立他自己住所的土地。1872年5月22日，瓦格纳亲自指挥一个由来自德国各地最优秀的音乐家组成的乐团，演奏了贝多芬的第九交响曲，在激动人心的乐曲声中，依山而立的拜洛伊特节日剧院奠下了第一块基石。

虽然瓦格纳为了筹集建设剧院所需的资金而东奔西走，四处举行音乐会，发行奖券，然而得到的反响却令人大感失望。因此，他不得不在剧院的建设中采用最简单和最便宜的材料。当时，他甚至认为这座节日剧院只能是一座临时性的建筑，是“理想的一个草图”，他希望有朝一日人们能够把它改建成为一座永久的、纪念碑式的建筑物。

拜洛伊特节日剧院的设计工作是由瓦格纳和建筑师奥托·布吕克瓦尔德共同完成的，它建立在古希腊圆型剧场的基础之上，综合了瓦格纳的全部戏剧理念。剧院的外貌并无惊人之处，但是它的内部却十分独特。剧院拥有1460个座位及包厢，舞台的宽度为33米，乐池很深，使整个管弦乐队从观众的视线中消失了，瓦格纳称它为“神秘的深谷”，它成功地把现实与理想分割开了。观众从一个相对较远的距离以外观看着舞台上的一切活动。

节日剧院结构上的这些特点使瓦格纳歌剧的演出获得了前所未有的效果。

在路德维希二世的经济援助下，瓦格纳终于能够筹划第一届拜洛伊特歌剧节了。1876年8月13日，《莱茵的黄金》的开场钟声在节日剧院敲响，这是瓦格纳呕心沥血28载完成的规模宏大的《尼伯龙的指环》的首次全部演出。为了挑选这场演出的歌唱家和乐队演奏家，瓦格纳和他的妻子柯西玛一道游历了整个德国。演出开始时，观众席上坐着来自各国的名流显贵，其中还包括李斯特、格里格、布鲁克纳、马勒、柴科夫斯基和圣-桑等作曲家。

大型的演出，豪华的排场，使瓦格纳达到了一生中事业和生活的巅峰。但是，歌剧节表面的繁荣无法掩盖它背后的巨额财政亏空，当第一届歌剧节曲终人散时，瓦格纳才痛心疾首地发现经济损失竟然高达1.2万英镑以上，这在当时是一个极其惊人的数字。正是由于这个原因，第二届歌剧节蹒跚来迟，直到相隔6年之后的1882年才得以实现。在这次歌剧节上，瓦格纳推出了他的最后一部歌剧——专门为拜洛伊特的节日剧院而作的《帕西法尔》，他本人曾经坚持认为这部歌剧不得在节日剧院以外的任何一个场所上演。此时的瓦格纳已经不再是昔日的那个精力充沛、情感炽烈的强人，显露出老态龙钟的样子，但是他仍然在《帕西法尔》的最后一个场景时悄悄地登上了指挥台，进行了他在节日剧院惟一的也是极其短暂的一次指挥。

随后一年，1883年2月13日，瓦格纳因心脏病突发而在水城威尼斯溘然长逝，享年70岁。他的遗体被隆重而庄严地护送回拜洛伊特，安葬在他寓所的花园里。

瓦格纳去世后，经营和指导拜洛伊特歌剧节的任务自然而然地落到了他的遗孀、李斯特的女儿柯西玛·瓦格纳的肩上。柯西玛把自己的全部精力都贡献给了瓦格纳所遗留下来的事业。她一

贯忠实地演绎和诠释瓦格纳的艺术和哲学思想，同时不断地把瓦格纳的一部部作品在歌剧节搬上舞台。但是，柯西玛那种近乎修士般献身于瓦格纳意志的虔诚和拒绝一切新观念的独断专行，使歌剧节的演出几乎成为博物馆。1906 年以后，身体欠佳的柯西玛被儿子齐格弗里德·瓦格纳所取代。

1914 年以前，齐格弗里德·瓦格纳一直遵循着母亲所创立的规则：歌剧节每连续两年举行后停止一年；每次歌剧节都要上演《尼伯龙的指环》和《帕西法尔》以及另外的一部作品。在制作手法上，他也没有离开原有的传统。然而在 1924 年，歌剧节在经过 10 年的间隔后重新举行时，人们发觉齐格弗里德·瓦格纳已经在拜洛伊特的传统中注入了新的思想，使演出有了新的变化。他改革了布景与灯光系统，延深了舞台，并且允许歌唱家在舞台上有更多的动作的自由。

齐格弗里德·瓦格纳与柯西玛都在 1930 年去世。从 1931 年起，齐格弗里德的妻子温妮弗雷德成为拜洛伊特歌剧节的指导，她逐渐将这项音乐盛会改为每年一届，在 7 月到 8 月内进行。由于温妮弗雷德与纳粹集团以及希特勒本人的密切关系，歌剧节在第二次世界大战结束后被关闭。

1951 年，拜洛伊特瓦格纳歌剧节在作曲家瓦格纳的孙子维兰德和沃尔夫冈兄弟二人的指导下重新开幕。在这之后，歌剧节的表演手法经历了一系列变化，服饰和布景都简单化了，作品中写实的部分被削弱，取而代之的是强调了象征意义和普遍性。演出甚至变得越来越富于实验性，比如 1976 年由法国人帕特里斯·舍里导演的《尼伯龙的指环》，由于其思想和手法的激进而震惊了观众，有人认为这是对于德国传统歌剧艺术的亵渎，另外有人则认为这揭示了瓦格纳艺术思想的真谛。

纽约大都会歌剧院

(The Metropolitan Opera House, New York)

1883年10月22日，位于百老汇和第39街的大都会歌剧院宣告问世，当天的演出剧目是古诺的《浮士德》。最初，这家歌剧院不过是一群没有得到音乐学会包厢的百万富翁用以表示自己社会地位的场所，但是大都会还是逐渐改变了它最初的目的，成为全世界歌剧界最为引人注目的舞台。在过去的100余年内，实际上所有最优秀的歌唱家都曾登上这座舞台，而大都会歌剧协会则成为美国这类组织中存在时间最长的一个。著名的戏剧导演亨利·阿比指导了第一个演出季的剧目，他几乎没有什么歌剧演出的经验，带来的是50万美元的经济损失。大都会歌剧院在艺术上的重要性在第二个演出季中才显示出来，当时理事会接受了莱奥波德·达姆罗施的提议，由他在这个演出季中执导德国歌剧。达姆罗施于1885年去世，7年之后除了《帕西法尔》以外的所有瓦格纳成熟时期的歌剧都已经在这里由他的继任者安东·塞德尔搬上舞台。女中音玛丽安·布兰特、女高音莉莉·莱赫曼、女高音阿玛利厄·马特纳和男高音阿尔伯特·尼曼等众多欧洲著名歌唱家都是大都会歌剧院的成员，其结果是使这里成了一座德国歌剧

院，甚至在演出《阿依达》和《游吟诗人》这样的剧目时也是用德语演唱。

过于老成持重的剧目最终使包厢里的观众失去了兴趣也失去了耐心。1891 年，阿比作为一位承租人重返剧院，这时，大都会的权力实际上把持在对观众的喜好有着灵敏反应的莫里斯·格劳手中。他将剧院建立在一些最有影响的歌唱家的名望之上，诸如美国女高音埃玛·埃姆斯、波兰的雷什凯兄妹、加拿大女高音埃玛·阿尔巴尼和法国男中音让·拉萨尔之辈，并且将最初的曲目完全局限于法国和意大利作品。格劳坚信，观众来到歌剧院首先是为了听到美妙的歌声，正因为有如此的信念才使他将许多美国人闻所未闻的耀眼明星集于门下，比如由女高音莉莉·诺迪卡、埃玛、德·卢姗、法国男中音莫雷尔、男高音爱德华·德·雷什凯和鲁希塔诺演出的《唐璜》，由梅尔芭、诺迪卡、意大利女中音索菲娅·斯卡尔奇、雷什凯兄妹、法国男中音波尔·普拉松和莫雷尔演出的《胡格诺教徒》，此外还有当用德语演唱的德国歌剧在 1896 年重新开始制作时，由诺迪卡、英国女中音玛丽·布雷马、雷什凯兄妹和意大利男中音朱塞佩·凯什曼演出的《特里斯坦与伊索尔德》。从许多方面来说，当时大都会的演出质量与在这期间同样由格劳执掌的科文特花园难分高下。然而，在 1892 年到 1893 年的演出季时，大都会的演出却停止了，因为一场毁灭性的大火使剧场不得不重新建设。

格劳在 1903 年退休，此后一个新的制作班子组织起来，海因里希·康里德成为经理，他在德国做过戏剧导演的经历对于大都会的制作起了不可低估的影响，其中值得大书特书的包括 1903 年 11 月 23 日卡鲁索在这里的首次亮相，1907 年 1 月 22 日瑞典女高音弗雷姆斯塔德主演的感人的《莎乐美》，1907 年 11 月 20 日夏里亚平主演的《梅菲斯特菲勒》，以及马勒于 1908 年 1 月 1 日指挥

的《特里斯坦与伊索尔德》。

1908年，斯卡拉歌剧院的导演加蒂-卡萨泽成为大都会的总经理，同时来到的还有托斯卡尼尼，他在1908年11月16日首次在大都会指挥了《阿依达》。因为有了托斯卡尼尼在音乐方面的合作和奥托·卡恩在经济上的协助，加蒂-卡萨泽建立起了令人眼花缭乱的歌剧王国。在他长达27年的当政时期，大都会立下了用原文演唱歌剧作品的规矩，其间的著名指挥包括马勒、托斯卡尼尼、赫尔茨、波丹茨基和赛拉芬。演出季已经发展到24个星期，其中的演出剧目多达48部不同的作品。1910年，普契尼的《西部女郎》和洪伯丁克的《国王的孩子们》在这里举行了世界首演，与此同期，一批美国本土的歌剧也陆续在这里第一次搬上舞台。然而尽管大都会歌剧院在加蒂-卡萨泽卓有成效的领导下经营有道，但是1929年到来的经济大萧条还是不可避免地对于这里产生了近乎毁灭性的打击，演出季被缩短到16个星期，后来再次减少到14个星期。加蒂-卡萨泽在1935年退休后，美国歌唱家赫伯特·威瑟斯庞曾经在极短的时间里继任，然而他就在设计其演出计划时便突然长逝。随后执掌大权的是长期在大都会歌剧院任职的加拿大男高音爱德华·约翰逊，他的时代直到1950年才告结束。

从1936年到1937年，由朱莉亚基金会所赞助的一项以年轻的美国歌唱家为主的低价位春天演出季仅持续了两年便半途夭折，但是在约翰逊的任期内，以男中音劳伦斯·蒂贝特、女高音埃莉诺·斯蒂伯、女高音罗斯·班普顿、男高音理查德·克鲁克斯、男中音伦纳·德瓦伦、女高音多萝西·科斯廷和女中音里瑟·斯蒂文斯为代表的一大批美国歌唱家逐渐在大都会扮演越来越重要的角色。由特劳贝尔、梅尔希奥和弗拉格施塔德领衔的强大的德国军团在30年代末和40年代初的瓦格纳歌剧演出中有着极为杰出的表现。在约翰逊时期，意大利歌剧仍旧在大都会的剧目中

占主导地位，法国歌剧的成分较小，而现代歌剧的制作则属于凤毛麟角，其中包括1937年演出的达姆罗施的《亡国之人》和1948年演出的布里顿的《彼得·格兰姆斯》。

从一开始，大都会歌剧院的经济基础就是建立在一个私营公司上，其成员占据着能够显示社会地位的一行包厢，而由这个公司将歌剧的制作转让给了另外一个独立的公司。1940年，这家名为大都会歌剧协会的制作公司征集了100万美元收购了歌剧院的财产。公众对协会的支持越来越成为一个重要的因素。1935年，作为一个后援组织的大都会歌剧行业公会成立，它在全国拥有7万多名会员，并且赞助了一个教育性的项目和一个专门为学龄儿童开办的系列演出，在演出季中，行业公会出版《歌剧新闻》，其内容包括有关歌剧艺术的文章、消息以及星期六下午日场歌剧演出的电台广播的详细情况。1936年，一个有关大都会歌剧院的广播节目开始在电台播出，1953年以后这个节目得到了大都会全国委员会的支持。

1950年，曾经经营过格林德堡和爱丁堡歌剧节的维也纳演出经纪人鲁道尔夫·宾成为大都会歌剧院的总经理。他的任期到1972年结束，其间最引人注目的是对于舞台技术的现代化改造、增加国际歌剧明星的分量和将歌剧院迁入了位于林肯中心的新址。尽管演出内容一如既往地显得有些保守，但是在此期间一些美国歌剧还是由大都会向公众做了介绍，其中有1964年1月23日首演的梅诺蒂的三幕歌剧《最时髦的蛮子》，1967年3月17日首演的利维的《悲伤化作厄勒克特拉》和1958年1月15日首演的巴伯的《瓦内萨》。《蝙蝠》之类的轻歌剧也出现在演出剧目中。空中旅行的便利条件使观众有缘欣赏到苔巴尔迪、尼尔森、萨瑟兰、科莱里和卡巴耶之流国际明星以及莉昂婷·普赖斯和谢里尔·米尔恩斯等美国歌唱家的精采表演。1955年，女高音玛丽亚

·安德森成为第一位出现在大都会主要角色中的黑人歌唱家，在她之后，普赖斯、韦雷特、多布斯和克里斯特等黑人演员有了更多的机会在这里展示他们的才华。

位于林肯中心的大都会歌剧院新址于 1966 年 9 月 16 日隆重开业，当日举行了巴伯专门为这次盛大的场面而创作的《安东尼与克莱奥帕特拉》的世界首演，普赖斯和美国男低音贾斯廷·迪亚斯担纲出演男女主人公。也许与弗兰科·泽费莱里过分奢华的设计有关，这部作品遭到了惨重的失败，然而对于歌剧院来说，它却获得了巨大的成功。尽管能够容纳 3788 人的新歌剧院的观众席比原先大不了多少，但是原来拥挤不堪的舞台却由一个大大扩充了的舞台和后台所取代。建设歌剧院新址所需的 4600 万美元是由林肯中心和大都会歌剧协会所提供。在大都会歌剧院 26 个星期的演出季结束后，这座剧院还用作来访的外国歌剧团和舞蹈团的演出场所。

1975 年，大都会歌剧院由执行总经理安东尼·布利斯所掌管，他提名詹姆斯·莱文担任了音乐指导。近年来，在莱文的指挥下，大都会演出的音乐质量有了明显的改进，达到了极高的水平。

格林德堡节日歌剧院

(Glyndebourne Festival Opera)

格林德堡是位于英国萨塞克斯郡的一座庄园，由克里斯蒂家族所拥有。这里是约翰·克里斯蒂于1934年所建立的格林德堡节日歌剧院的所在地。自从这座与庄园中的建筑相连的歌剧院建成之后，每年的夏季，这里都要举行盛大的歌剧演出活动。

约翰·克里斯蒂是一位富有的土地所有者和商人，同时也对歌剧有着特殊的爱好。正是在这种热情的驱使下，他在自己宽大的庄园中建立起了这座能够容纳311名观众的歌剧院，并且于1933年向报界宣布，自己将在随后的一年以《唐璜》或《女武神》来为这座歌剧院揭幕，同时宣称，除了《尼伯龙的指环》以外，他还将在这座歌剧院中制作《帕西法尔》。所幸的是，在此之前的1931年，克里斯蒂迎娶了一位年轻的女高音奥德丽·迈尔德梅，她的职业经验和对决策权的牢牢控制使这位怪癖的丈夫的热情始终保持在合情合理的范围之内。最终克里斯蒂才不得不承认他所拥有的一切更适合于莫扎特而不是瓦格纳，于是，格林德堡歌剧院在1934年5月以一个包括《费加罗的婚礼》和《女人心》在内的音乐节而正式揭幕。

歌剧院最初的音乐指导是弗里茨·布施，他还从纳粹统治下的德国带来了卡尔·埃伯特作为制作人，鲁道尔夫·宾作为经理。在这样强大的班子统率下，格林德堡歌剧节立刻建立起了一种全新的演出和制作的标准，这是一种与英国通常的演出方式全然不同的标准，克里斯蒂的财富和歌剧院所处的独一无二的工作和居住环境使无休止的反复排练和对于音乐细节的精益求精化作了现实。到1939年第二次世界大战爆发前，歌剧节的演出剧目中增加了《后宫诱逃》、《魔笛》、《唐璜》，并且在英国第一次演出了威尔第的《马克白斯》，此外还有由来自意大利的男中音马里亚诺·斯塔比勒和男低音萨尔瓦托雷·巴卡洛尼领衔主演的《唐·帕斯夸勒》，这场激动人心的演出在很长时间里令人难以忘怀。

战争期间，格林德堡的演出完全陷入停止状态。战后，对于演出的恢复也同样是缓慢而困难的。克里斯蒂曾经为这项歌剧盛事投入了超过10万英镑的个人资产，然而战后严峻的经济形势却使他难以继续，出乎意料的是，1946年，他投资制作了布里顿的歌剧《卢克莱蒂亚的强奸》的世界首演，而这次演出是由英国民族歌剧院担当，他自己的格林德堡歌剧院在其中却没有任何艺术成分。随后的一年，他将自己的剧院借给英国民族歌剧院，以使其首演了布里顿的另一部歌剧《阿尔伯特·谢林》。这部歌剧的演出与格林德堡歌剧院在战后的第一个制作——凯瑟琳·费里尔主演的格鲁克的《奥菲欧》而构成了一次短暂的演出季。1947年，格林德堡歌剧院首次参加了爱丁堡音乐节。

来自约翰·刘易斯合营公司的一笔慷慨无私的捐款使格林德堡得以在1950年恢复正常的歌剧节活动，弗里茨·布施重返这里，指挥了由莫扎特的两部作品构成的演出剧目，它们是《后宫诱逃》和《女人心》。第二年，为了支持格林德堡为英国公众所奉献的这项歌剧演出计划，英国财政部向格林德堡歌剧院提供了资

金。在这次歌剧节上，布施一共指挥了4部莫扎特的歌剧，其中有第一次在英国进行职业演出的《伊多梅纽》，此外还有《费加罗的婚礼》、《女人心》和《唐璜》。后来成为格林德堡歌剧节音乐指导的约翰·普里查德作为第一位出现在这项歌剧节上的英国指挥家而与布施共同指挥了其中一些剧目的演出。

布施于1951年9月逝世，接替他担任歌剧节首席指挥的是维托里奥·居伊，很长时间以来，他就一直因为在演出莫扎特歌剧方面的权威性而在意大利享有盛誉。对于居伊的任命使罗西尼的作品首次作为演出剧目而出现在这项歌剧节上，1952年演出了《灰姑娘》，随后是《塞维利亚理发师》、《奥利伯爵》和《意大利女郎在阿尔及尔》被相继搬上舞台。1953年，居伊首次在这项歌剧节介绍了用法语演唱的歌剧，在开幕演出中推出了格鲁克的《阿尔采斯特》。然而直到9年之后，格林德堡才第一次制作了一部真正的法国歌剧——德彪西的《佩利阿斯与梅丽桑德》，这一次同样还是由居伊指挥。

1954年，格林德堡艺术信托公司成立，此举是为未来的格林德堡节日歌剧院提供经济上的保障，同时也将约翰·克里斯蒂从沉重的经济负担中解脱出来，尽管他此时还担任着格林德堡制作有限公司的主席，直到1958年由他的儿子乔治·克里斯蒂接替了他的职务。1953年，歌剧院的建筑扩大到能够容纳700人，以后又改建到能够容纳800人。格林德堡歌剧院还第一次演出了一位仍然在世的作曲家的作品——斯特拉文斯基的《浪子的历程》。对于格鲁克和斯特拉文斯基的作品的演出开创了这样一条规则，那就是每年都要至少介绍一部新作品。这项规则一直得以贯彻执行，只有在1956年纪念莫扎特诞生200周年的时候出现了例外。理查·施特劳斯的歌剧在格林德堡歌剧节的剧目中变得越来越重要，但是，莫扎特的作品始终是这里演出活动的中心，每次歌剧

节都会至少演出一部莫扎特的歌剧。1968 年以后。格林德堡巡回歌剧团一直十分活跃，它总是以格林德堡的制作为班底，以不太昂贵的演员阵容在英国各地巡回演出。

在 1948 年到 1963 年间，格林德堡歌剧院以皇家爱乐乐团为伴奏乐团，1965 年之后，则使用了伦敦爱乐乐团。1972 年，格林德堡节日歌剧院的艺术指导人员自从成立以来首次全部由英国人组成，约翰·普里查德在 1969 年成为音乐指导，1977 年，伯纳德·海廷克接任这个职务。

在经历了几十年的发展变化之后，格林德堡歌剧节依然以高质量的演出在全世界歌剧界享有很高的声望，而这一切全部是建立在最初之日便形成的反复排练和长时间的准备之上。每年的音乐节通常制作 5 部作品，演出季一般从 5 月末开始，一直延续到 8 月初，持续整个夏天。

布拉格民族剧院

(National Theatre, Praque)

在19世纪中叶的布拉格，尽管德国歌剧有着非常广阔的市场，瓦格纳的《唐豪瑟》、《罗恩格林》和《漂泊的荷兰人》等剧目的上演都取得了良好的反响，但是，无论是音乐界人士还是普通民众都热切盼望着有朝一日能够拥有一座专门演出他们自己的民族歌剧的歌剧院。这项设想尽管发起于文化界，但是却又与每一个市民的生活有着紧密的联系，它在1850年提出，到了1862年，终于有了令人满意的结果，一座以演出捷克歌剧作品为惟一目的的临时剧院成立了。然而，在这个剧院开幕之际，还没有产生一部适于上演的捷克歌剧，于是，它的开幕演出剧目只好选择了凯鲁比尼的《两天》。

1861年，让·哈拉齐伯爵曾经设下一项资金，以征求有关捷克主题的最佳歌剧和最佳脚本。作为对这个比赛的响应，当时已经是一位很有名望的指挥家的斯美塔那写下了他的第一部歌剧《布兰登堡人在波希米亚》。在经过激烈的争论之后，这部歌剧最终被认定为优胜作品，并且由作者本人指挥于1886年1月5日在临时剧院举行了首次演出，立即获得了巨大的成功。就在这一年，

斯美塔那成为临时剧院的首席指挥。担任指挥期间，斯美塔那为临时剧院创作了一系列民族题材的歌剧作品，尽管评论界和公众对这些作品的反应不一，但却都引起了非常热烈的反响，只有1866年5月30日举行首演的《被出卖的新嫁娘》遭到了失败的命运。在担任临时剧院首席指挥的日子里，斯美塔那还介绍了其他许多捷克作曲家新创作的歌剧。

斯美塔那最具政治色彩的歌剧是《里布舍》，这部作品表现了布拉格的创立者的事迹，并且强调了捷克民族的历史成就。《里布舍》是专门为从过去的临时剧院的基础之上建立起来的民族剧院而作，在1881年6月11日举行的盛大的落成典礼上首次演出。然而这个新剧院经历了仅仅几个晚上的演出之后就在一场大火中被毁，于是，布拉格的音乐爱好者们联合在一起，共同为重建这座象征着捷克音乐民族艺术成就的剧院而努力，很快便筹集到了建设新剧院所需要的资金。重建的工程由建筑师约瑟夫·舒尔茨负责，他大大改进了原有的设计方案。两年过去了，1883年11月18日，重建后的民族剧院再度揭幕，演出的剧目仍然是斯美塔那的《里布舍》。在19世纪余下的年代里，这里首演了许多重要的捷克歌剧，其中有德沃夏克的《魔鬼与凯娣》和《水仙女》，菲比赫的《梅西那的新娘》等。来自国外的歌剧也出现在民族剧院，意大利歌剧、法国歌剧和德国歌剧的演出数量上保持着一定的平衡，而波兰和俄罗斯的一些歌剧也时常演出。在1888年2月柴科夫斯基访问布拉格时，他在民族剧院指挥了自己的歌剧《叶夫根尼·奥涅金》。

进入20世纪之后，布拉格民族剧院仍然在捷克的音乐生活中发挥着不可替代的作用，一些重要的歌剧陆续在这里首演，如1920年演出了雅纳切克的《布劳切克先生的月球之旅》，1938年演出了马尔蒂努的《朱丽叶》。

斯德哥尔摩皇家歌剧院

（Royal Opera House，Stockholm）

斯德哥尔摩的皇家歌剧院是由瑞典的“剧院国王”古斯塔夫三世于1773年创立的，在这一年，由古斯塔夫三世所支持和赞助的第一部用瑞典语演唱的歌剧被搬上了舞台。这位毕生喜爱歌剧的国王为瑞典所有的艺术门类的发展都做出了极大的贡献。最初，斯德哥尔摩所听到的歌剧都是由来自国外的歌剧巡回表演团体演出的，它们通常都是在宫廷中的舞会大厅或剧院举行，然而这些场所由于其空间和舞台的限制，无法达到最佳的演出效果。为了得到一个更为宽大的歌剧院，古斯塔夫三世命令建筑师弗里德里克·阿德尔克兰茨为其设计一个理想的场所。1782年，斯德哥尔摩的第一座歌剧院终于落成并且启用了。这座歌剧院也常常用来演出音乐会或举行盛大的化装舞会，1792年3月，古斯塔夫三世在一场化装舞会中被人击中，最终死于自己建立的这座歌剧院中。这个著名的故事为后来奥柏和威尔第等人的歌剧提供了情节上的线索。

古斯塔夫三世的被刺也标志着瑞典历史上最辉煌的歌剧时代的结束，同时也使他所兴建的这座歌剧院随着他的去世而逐渐被

人所遗忘，人们认为它过时了，948 名观众的容量太小了，最终，在建成的 100 年后，这座歌剧院遭到了严重的破坏。

1898 年，由阿克塞尔·安德贝里所设计的一座新文艺复兴风格的歌剧院建设完成，在它巨大的门厅中，可以明显地发现巴黎歌剧院的某种影响。然而，它的容量并不算大，共有 1170 个座位。这里，就是瑞典皇家歌剧院的大本营。

在 20 世纪，瑞典涌现出了一大批具有世界影响的著名歌唱家，他们当中的许多人都曾经在皇家歌剧院和它的学校中接受过训练。在世纪初的年代里，瑞典产生了一些最优秀的瓦格纳歌剧演唱家，比如女中音谢斯廷·图尔堡、女高音南妮·拉尔森-托德森、女中音卡琳·布兰泽尔、男高音塞特·斯万霍尔姆、卡尔·马尔廷·奥赫曼和女中音格特鲁德·韦特格林，当然，还有那位并非以演唱瓦格纳而成名的无与伦比的男高音于西·比约林。第二次世界大战后，女高音比尔吉特·尼尔森、男高音尼古拉·盖达、女高音伊丽莎白·索德斯特罗姆、女中音谢斯廷·迈耶、男中音英瓦尔·维克塞尔和其他歌唱家的脱颖而出，更使这个制造一流歌唱家的国度和这座歌剧院声名远扬。

莫斯科大剧院
(Bolshoi Theatre, Moscow)

早在1731年,一个来自于意大利的歌剧演出团就把歌剧这种艺术带到了莫斯科,然而到了12年之后,这座城市中才建立起第一个歌剧院,以演出莫扎特的歌剧《蒂托的仁慈》而拉开了帷幕。

莫斯科的帝国剧院建立于1806年,这里最初是将一个戏剧表演团与歌剧团组合在一起,并且招募了当时莫斯科最好的剧院中最优秀的演员、歌唱家、舞蹈家和音乐家。在剧院刚刚成立之后的一段时间里,戏剧、歌剧和芭蕾舞的表演都在一间剧院中进行,但是随后便逐渐分流。从1824年开始,戏剧表演主要集中于新建的小剧院,而1825年在彼得洛夫斯基剧院原址上建成的大剧院则成为歌剧和芭蕾舞表演的场所。1853年,大剧院曾经毁于一场大火,1856年重建工作才告结束。重建后的大剧院基本上完全参照了原有的设计方案,能够容纳2000名观众。从1825年到1860年,作曲家沃尔斯托夫斯基在帝国剧院中担任过各种不同的指导角色,正是由于他的存在而使当年莫斯科的歌剧表演水平有了很大的提高。

在20世纪最初的年代中,大剧院的艺术活动有了令人瞩目的

扩展，它的歌剧演出剧目中增加了许多艺术质量上极其出色的新制作，里姆斯基-科萨科夫、阿连斯基、科列钦科和拉赫玛尼诺夫等许多作曲家都将他们的新歌剧交给大剧院首演。与此同时，亚历山大·戈尔斯基加入了大剧院的芭蕾舞团，成为一名芭蕾舞指导，从而逐渐树立起俄罗斯芭蕾的光荣传统，使其向戏剧化的方向迈进了一大步。大剧院的另外一位舞蹈家季赫米洛夫也在俄罗斯芭蕾学派的形成过程中发挥了重要的作用，他训练出一代芭蕾舞蹈家。拉赫玛尼诺夫曾经于1904年到1906年在大剧院担任指挥，在他之后出任指挥之职的是瓦茨拉夫·苏克。在此阶段，大剧院也拥有最伟大的歌唱家，如夏里亚平、萨比诺夫和涅兹丹诺娃等。

“十月革命”以后，大剧院仍然是莫斯科音乐戏剧活动最重要的中心，它一直以拥有最出色的歌唱家和舞蹈家而骄傲。大剧院所表演的俄罗斯古典歌剧和芭蕾具有很高的艺术水准，尽管在世界范围来说，它的芭蕾舞团似乎比歌剧团更为著名，也更具实力；但是，这里仍然是俄罗斯声乐学派最出色的歌唱家们所向往的最高殿堂。在大剧院，所有的歌剧都是用俄语演唱，偶尔也会有来自国外的知名歌唱家在这里登台。大剧院的制作风格非常传统，而其演出剧目也完全建立在俄罗斯经典歌剧的基础之上，以柴科夫斯基、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、包罗丁、格林卡和普罗科菲耶夫的作品为主。一些规模较小的制作，或者是较具实验性的作品，通常是在与大剧院相对应的小剧院中举行。

圣彼得堡基洛夫歌剧院
(Kirov Opera, St. Petersburg)

1859 年，圣彼得堡的马戏剧院被大火焚毁，第二年，在它的原址上，一座新的歌剧院平地而起，这就是马林斯基剧院。由建筑师阿尔贝托·卡沃斯所设计的这座剧院在 19 世纪成为许多俄罗斯歌剧的首演之地，如穆索尔斯基的《包里斯·戈杜诺夫》在 1874 年上演，里姆斯基-科萨科夫的《普斯科夫的姑娘》在 1873 年上演，《雪娘》在 1882 年上演，柴科夫斯基的《黑桃皇后》在 1890 年上演，许多著名的歌唱家经常在这里登台演唱，其中也包括作曲家斯特拉文斯基的父亲费奥多尔·斯特拉文斯基、俄罗斯最优秀的瓦格纳歌剧表演者伊万·叶尔绍夫以及夏里亚平等人，指挥家则包括作曲家里亚多夫的父亲康斯坦丁·里亚多夫、纳普拉夫尼克和阿尔贝特·科茨。

马林斯基剧院取得成功的结果之一，就是已经在圣彼得堡活跃了 100 多年的意大利歌剧演出团在 19 世纪 80 年代初解散。作为当时欧洲最重要的歌剧院之一，马林斯基剧院的芭蕾舞团也具有很高的水平，它的出色表演为马林斯基剧院增光添彩。芭蕾舞团中的许多独舞演员和舞蹈设计师后来加入了加季列夫的俄罗斯

舞蹈团，在巴黎演出激动人心的芭蕾舞作品。在 1909 年到 1920 年之间，马林斯基剧院的歌剧公开演出还经常在宽大的人民大厦举行，以获得更加辉煌的艺术效果。

“十月革命”以后，马林斯基剧院归苏联国家所有，1935 年，它改名为基洛夫歌剧院。在 1963 年到 1970 年之间，这座剧院得到了重新修缮和改造，从而能够适应现代化的歌剧及芭蕾舞演出的需要。它的演出剧目也有所变化，在 20 年代，除了俄罗斯和西方的古典歌剧以外，还制作了一些外国作曲家的新作品，比如伯格的《沃采克》就曾经于 1927 年在这里上演。此后，苏联作曲家的新作也经常得以上演。

1988 年，年轻的指挥家瓦莱里·格济耶夫就任基洛夫歌剧院首席指挥，给这个拥有百年以上历史的歌剧院带来了新的活力。第二年，他举办了穆索尔斯基音乐节，演出了这位伟大作曲家的全部 5 部歌剧。1992 年新年伊始，普罗科菲耶夫音乐节又吸引了人们的注意，格济耶夫推出的是这位作曲家的 4 部歌剧的最新制作。1994 年是里姆斯基-科萨科夫的诞辰 150 周年，基洛夫歌剧院重新制作他的 4 部歌剧来纪念这个俄罗斯音乐史上的重要人物。

现在，基洛夫歌剧院正以其生机勃勃的演出来唤起人们对于它的辉煌过去的追忆。

罗马歌剧院

(Teatro dell'Opera Rome)

1880年11月27日，一家新的歌剧院在罗马问世，这就是科斯坦齐剧院。这个新剧院的投资人是一位富有的建筑公司的后台老板多梅尼克·科斯坦齐。由阿希尔·斯芳德里尼所设计的这个新剧院能够容纳将近2300名观众，开张的当天演出的剧目是罗西尼的《赛米拉米德》。许多歌剧在这里举行了世界性的首演，其中最重要的应该是玛斯卡尼的《乡村骑士》于1890年5月的首演。这部开一代先河的短篇歌剧的名声几乎是在一夜之间就传遍了意大利甚至全世界，尽管此后玛斯卡尼再也没有能够写出任何一部与其分量相当的作品，但是他在歌剧发展历史上的地位却是由这部歌剧就已经得以确定，此后在19世纪末到20世纪初在意大利歌剧创作中成为主要潮流的真实主义流派就是以这部作品作为开端。1900年1月，普契尼的《托斯卡》也是在这里最早搬上舞台。

从1911年到1925年，著名的女高音埃玛·卡雷利成为科斯坦齐剧院的经理。在她离职后的第二年，1926年，剧院的所有权由罗马市政府拥有，由国家和罗马的地方政府负责其经济来源和经营管理。在经过修缮之后，剧院得以扩大，并且引进了新的舞

台设备，被正式命名为罗马皇家歌剧院，于1928年2月28日重新开业，演出的剧目是博依托的《尼禄》。

除了标准的歌剧剧目以外，罗马歌剧院经常制作意大利和外国的新作品，并且对于演出早期歌剧有着特殊的兴趣，经过它的努力，许多不为人们所熟悉的歌剧得以在舞台上与公众见面。从1934年到1943年的9年之间，杰出的指挥家图里奥·赛拉芬担任了罗马歌剧院的首席指挥和艺术指导，他将这个歌剧院的演出水平提升到前所未有的高度，在意大利国内和国际上都享有很高的威望。在此期间，由于墨索里尼希望它成为意大利最好的一家歌剧院，因此一大批最优秀的歌唱家在引诱和怂恿下离开了米兰的斯卡拉剧院，转而投奔到罗马歌剧院的旗下，也因此而大大增强了它的实力。在德国占领期间，赛拉芬曾经与著名的男中音蒂托·戈比共同计划将伯格的《沃采克》进行制作，而这部歌剧在当时的纳粹德国是遭到禁演的。

第二次世界大战结束之后，罗马歌剧的管理和艺术机构也经历了许多变化。直到今日，它仍然是米兰的斯卡拉剧院的一个非常强劲的竞争对手，尽管与斯卡拉相比，它显然更像一个后来者，全然没有那种辉煌灿烂的过去。

巴塞罗纳里齐奥剧院

(Teatro Liceo，Barcelona)

巴塞罗纳的里齐奥剧院建于1847年，与欧洲许多著名剧院一样，这里也经历过毁于火灾然后再次重建的过程，1861年，里齐奥剧院在一场大火中化为一片废墟。于是，重建工程在第二年进行，并且很快便建成投入使用。这是一座精致而典雅的建筑，能够容纳3000名观众。

第一部使用巴塞罗纳地方语言加泰罗尼亚语演唱的歌剧作品实际上是一部独幕轻歌剧，这是由胡安·高拉创作的《在海边》，1881年7月24日，这部作品得以在里齐奥剧院上演，表明里齐奥剧院在维护和推进本地文化方面所付出的努力。1961年11月24日，法亚的歌剧《亚特兰蒂达》的选曲在这里首次以音乐会清唱的形式上演，7个月之后，这部歌剧才在米兰斯卡拉剧院以舞台形式举行了首演。

按照惯例，里齐奥剧院每年至少要演出一部西班牙歌剧，这项传统保证了剧院在本国音乐活动中的重要作用。目前，里齐奥剧院的国际声望要大大地高于西班牙首都马德里的歌剧院，从而在两地之间的文化竞争中使巴塞罗纳在歌剧演出方面占有明显的

优势。里齐奥剧院通常的冬天演出季从 11 月开始，一直延续到第二年的 3 月，其间每星期演出 2 到 3 场。有时，来自国外的歌剧团体也会在这里登台，而在里齐奥剧院自己制作的歌剧中，国际知名的歌唱家经常扮演着十分重要的角色。享有世界声誉的西班牙歌唱家是这里的常客,如女高音蒙塞拉·卡巴耶、男高音何塞·卡雷拉斯和贾科莫·阿拉格尔等。

在演出剧目中，除了意大利歌剧和法国歌剧以外，瓦格纳的歌剧也经常在里齐奥剧院上演，受到这个城市公众的热烈欢迎。

本书主要参考资料：

1. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**
2. **The New Oxford Campanion to Music**
3. **Conductors on Record**
4. **The Dictionary of the Opera**